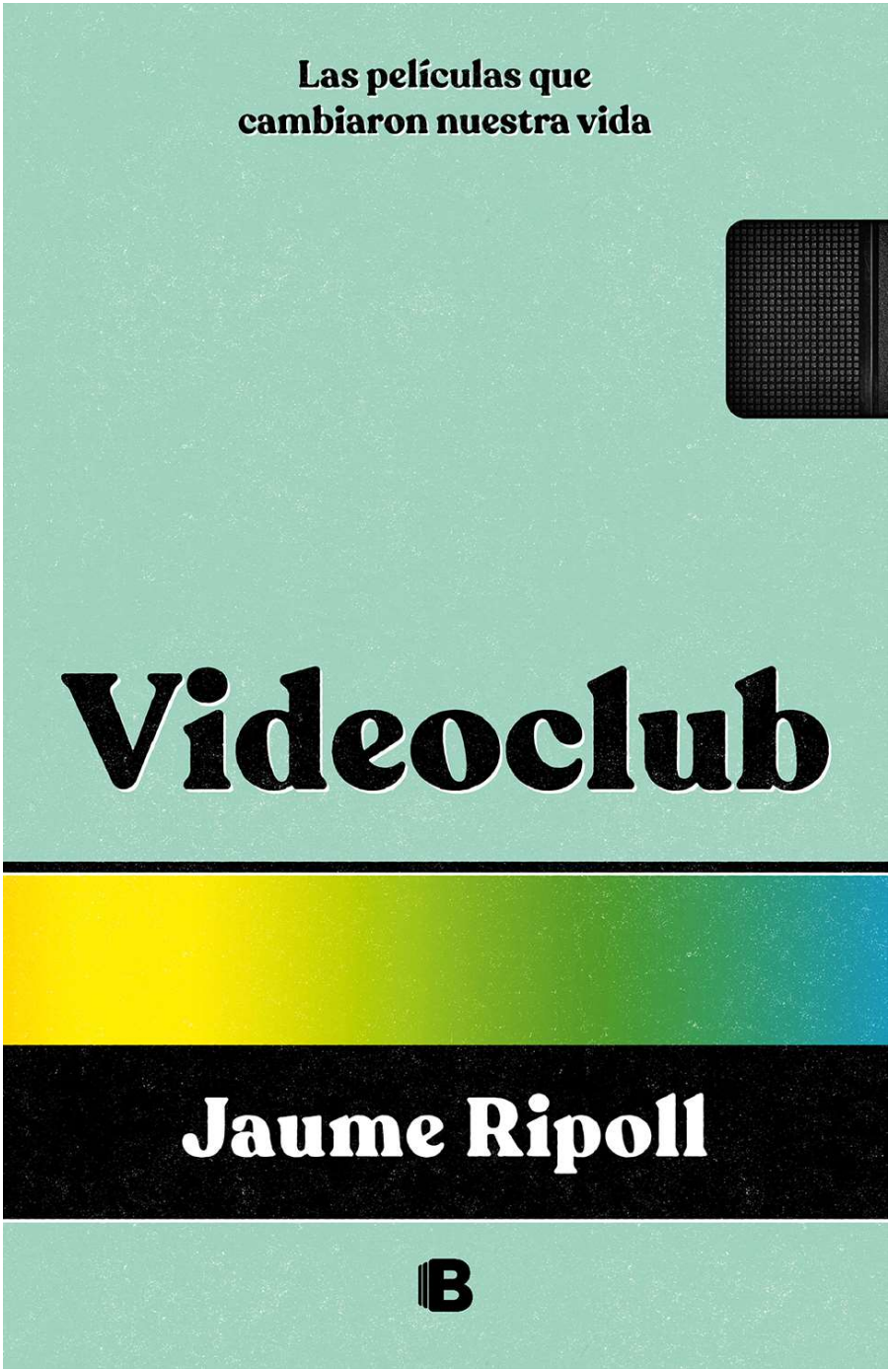
Las películas que
cambiaron nuestra vida

# Videoclub

Jaume Ripoll

B




Hoy no pasó nada. Y si pasó algo es mejor callarlo, pues no lo entendí.

ROBERTO BOLAÑO

Estamos tan acostumbrados a disfrazarnos para los demás que al final nos disfrazamos para nosotros mismos.

FRANÇOIS DE LA ROCHEFOUCAULD

Strange to know nothing, never to be sure Of what is true or right or real, But forced to qualify or so I feel, Or Well, it does seem so:

Someone must know.

PHILIP LARKIN

Hacer de una pasión tu trabajo es la forma más eficaz de matar esa pasión.

TERENCE DAVIES

Tráiler

Nací en un cine de Alaró, me crie en el videoclub Hollywood, heredé el Casablanca, quise ser director en Barcelona y acabé cofundando Filmin, el videoclub de nuestro tiempo. Este es un libro con kilos de nostalgia, anécdotas, recomendaciones, muchas frustraciones y alguna reflexión acerca de cuarenta años en los que toda la industria ha cambiado para que el cine siga igual.

# 1

El momento en que después todo es

diferente

Mallorca, año 1990. Un niño con problemas de kilos y acné va al cine con sus padres. Él, un hombre con sobrepeso y huellas de acné, cinéfilo como pocos, propietario de cines de pueblo, videoclubs de barriada y distribuidor autonómico. Ella, una contable inquieta, rigurosa y culta, con peinado de película de Bardem y mentalidad de *Calle Mayor*. La sala se llama ABC, pero muchos la conocen por «Abre Bien el Culo»: cicatriz de un pasado como local de cine porno, cuando acudían más homosexuales de Mallorca buscando refugio en su penumbra, que cinéfilos ahora que dedica su programación al cine de autor.

Una noche de viernes, media entrada para ver el estreno de *Átame*, de Almodóvar.

Corta los tíquets V., un portero exhibicionista de parque y gabardina. Ojos a lo Peter Lorre, dientes a lo Max Schrek, bisoñé que nunca lava. Si no fuese portero, sería un personaje de Bigas Luna. Arriba, en la sala de proyecciones, subimos a saludar a M., el propietario del cine. Junto a él, un ruidoso proyector de 35 milímetros y dos ataúdes a medio hacer. Todo el dinero que pierde en la sala lo recupera en el único negocio que siempre aumenta su valor: la muerte. Entre bobina y bobina, martillazos y barniz.

M. se preocupa más por la comodidad de los muertos que por la de los vivos. El ABC

huele a lejía, a mantequilla y a ambientador. Sus butacas acumulan chicles secos en su tapicería de color tinto mesón. Es enero, hace frío y el cine no tiene ni tendrá calefacción.

Y allí, en la única fila sin chicles en las butacas, siempre pasillo, los Ripoll Vaquer nos sentamos a ver la nueva obra del director que tanto dinero había hecho ganar a la familia con la distribución en VHS de su anterior película, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

Esperamos comedia y recibimos incomodidad. Minuto 25: Victoria, la bañera y el submarinista.

Quien haya visto *Átame* recordará la escena. Para el resto: una masturbación femenina que llega pronto, dura poco y se hace eterna si eres un niño de once años y tienes a tus padres de cuarenta sentados a tu lado. Ella quiere taparme los ojos, él que los mantenga abiertos, y yo solo quiero salir corriendo, pues me doy cuenta de que los submarinistas me interesan bastante, pero esas excursiones hacia cavernas femeninas muy poco.

Tras la película, silencio incómodo que rompe la contable que mi madre lleva dentro:

— *D'aquesta no en vendrem ni la meitat*.

En mi casa el cine siempre ha sido mitad pasión, mitad negocio.

Mi padre programó los cines de Mallorca cuando no había cumplido los treinta, gestionó el de su pueblo, Alaró, hasta que pasó los cuarenta y de allí hasta su muerte a los cincuenta y cinco fue propietario de videoclubs con nombres icónicos —Casablanca, Metropolis y Hollywood—, mientras se encargaba de la gestión comercial en Baleares de Lauren Films, Weekend Video y Manga Films.[1] Mi madre lo acompañó en casi todas sus aventuras, cuadrando números que no siempre cuadraban, cobrando facturas a clientes que no siempre querían pagar y pasando las tardes detrás del mostrador en un videoclub dedicado al Betamax cuando este ya había perdido la guerra con el formato VHS. Lo que no sabían ni mi padre ni mi madre cuando salieron del cine ABC, preocupados porque su hijo había visto una vagina peluda proyectada en una pantalla de 12 metros, es que dos semanas después ellos vivirían: El momento en que después todo es diferente.

El día 25 de enero de 1990 nacían las televisiones privadas en España —y vendrá la muerte y tendrá sus ojos—. Los videoclubs se quedaron sin clientes y solo los que tenían catálogo, personalidad o buena ubicación evitaron la quiebra. En mi casa solo quedó uno, el Casablanca. Tenía clásicos, un escaparate vistoso empapelado con pósteres pegados con celo de más y un mostrador enorme de formica blanca que invitaba a pasar la tarde; un confesionario del que uno salía con ficciones y sin oraciones de penitencia.

Nueve años más tarde las televisiones privadas ya no eran novedad, y los videoclubs vivieron una segunda juventud. Algunos seguían siendo

confesionarios, aunque la mayoría eran impersonales almacenes de plástico gestionados por un monstruo de metal que abría a todas horas. El videoclub pasó de recomendar a expender, y sus clientes pagaban no solo el alquiler, sino también los múltiples recargos. En algún momento a alguien le pareció una buena idea, pero distanciar al cliente, multarlo día sí noche también, eran clavos para un ataúd en el que nadie se fijaba en 1999. No olvidemos que despedíamos el siglo en estado de optimismo sin resaca y con una de las mejores cosechas cinematográficas que se recuerdan: *El dilema, Magnolia*, *Cómo ser John Malkovich*, *El club de la lucha, Matrix*, *El proyecto de la bruja de Blair*, *El sexto sentido*,

*American Beauty*, *El viaje de Chihiro*, *Las vírgenes suicidas*, *Eyes Wide Shut*, *Election*, *Notting Hill*, *Tres Reyes*, *Una historia verdadera*, *eXistenZ*, *American Pie*, *La milla verde*… Todas ellas, además, disfrutarían de las bondades de una revolución que cambiaría la industria del cine para siempre: el formato digital. Llegó el DVD, surgió una legión de coleccionistas, y el cine en casa quedó un paso más cerca del cine en sala. La imagen ganaba nitidez, tanto si era un clásico de los cuarenta como el retorno de *Star Wars*; los actores hablaban un idioma que no siempre era el nuestro y llegaron las franjas negras,

y con ellas los usuarios indignados porque la imagen no ocupaba toda la extensión de la pantalla de un gigantesco televisor recién comprado junto con media docena de altavoces que, en su gran mayoría, servían para afear salones, molestar a los vecinos y aburrir a los amigos.

Pero toda fiesta tiene invitados inesperados —y vendrá la muerte y tendrá sus ojos—.

Mi padre fallecía el mes de abril de 1999 y el cine ABC cerraba definitivamente sus puertas ese mismo otoño. A uno le falló el corazón; al otro lo mataron los multicines.

Unos meses después yo abandoné mi carrera de dirección cinematográfica en Barcelona para regresar a Mallorca, y ese mismo año Almodóvar acabó ganando el Oscar por una película que definiría mi vida a partir de ese momento: *Todo sobre mi madre*.

A ella le dedico este libro de recuerdos compartidos. Cuarenta años de cine que empezaron en sala y han seguido en casa, que van desde el entusiasmo adolescente al desencanto actual. He hecho un viaje de espectador a distribuidor, del placer al trabajo, y ahora abordo estas memorias con la esperanza de que restauren parte de la ilusión perdida y permitan al lector descubrir y recuperar obras que

posiblemente han significado tanto en su vida como lo han hecho en la mía. Al fin y al cabo, el cine es una experiencia solitaria que se disfruta en compañía.

# 2

Los mercados

En los ochenta, sin internet ni vuelos de bajo coste, la principal ventana al mundo era de papel. En mi caso, un álbum de fotos de Los Ángeles protagonizado por mis padres, Pilar y Toni. Cien imágenes desteñidas, unas desenfocadas y otras con el aire cambiado, a través de las cuales pude conocer las calles de Hollywood, repasar los nombres de los directores y actores que tenían firma y huella en el paseo de la fama (Sophia Loren, Steve McQueen, Kirk Douglas), los que solo tenían estrella (Billy Wilder, Alfred Hitchcock, Charles Chaplin) e incluso añorar a los que no estaban porque no quisieron (Stanley Kubrick, Clint Eastwood). Y tras el paseo, visitar todas las atracciones de los Universal Studios para acabar el día en Disneyworld, donde pude conocer a Peter Pan, Badoo, Cenicienta o Blancanieves, iconos que sostenían a Disney en una gran crisis de la que no saldría hasta que Alan Menken y Howard Ashman se pusieron a cantar *Bajo el mar*.

El álbum no nació de un viaje de placer, sino de trabajo. Marzo, 1985. Su primer y último American Film Market. O lo que es lo mismo, la feria cinematográfica más importante de Estados Unidos, allí donde unos compran películas terminadas y otros venden proyectos de guion en un centro de convenciones empapelado con pósteres que nadie querría colgar en su habitación. De entre todos ellos mi padre se fijó en uno, ilustración y no fotografía, en el que aparecía una mujer rubia, traje rojo, tijera en mano, *femme fatale* de manual. A su lado, dos hombres frente a frente. Thriller erótico, éxito seguro. Su título, *El cuarto hombre*. La dirigía Paul Verhoeven y sin ella no existiría *Instinto básico,* pero eso lo desconocía mi padre cuando adquirió por un módico precio los derechos de esta pequeña película holandesa cargada de simbolismo religioso que se estrenaría en España tres años después. Sumó cien mil espectadores en cines y muchos más la vieron en vídeo, ávidos por saber qué acababa cortando la *femme fatale* con las tijeras del cartel. Spoiler: os lo podéis imaginar.

— *Yes, Thank You and Good Bye*.

Principio y fin del inglés de mi padre. No le hizo falta más para cerrar este y otros acuerdos que siempre se regían por las mismas variables:

*cuánto*, *cuándo* y *por cuánto tiempo*. O lo que es lo mismo: cuánto ofreces por los derechos, cuándo vas a empezar a pagar y por cuántos años puedo disponer de ellos.

Con el tiempo, la industria del cine ha aprendido idiomas y ha multiplicado el número de profesionales, pero las tres preguntas se mantienen. Eso lo descubrí dos décadas más tarde en mi primer mercado como comprador, el European Film Market.

Un encuentro paralelo al Festival de Berlín que tiene lugar en el Martin Gropius Bau, un

edificio construido por el tío de Walter Gropius que tiene poco de Bauhaus y mucho de neorrenacentista almidonado. Allí, cada febrero miles de personas se refugian del frío y, café aguado en mano, deciden con sus ventas y sus compras qué veremos en cines y plataformas esa temporada. Mi primer viaje se saldó con la adquisición para Cameo[2]

de varios clásicos restaurados: *El topo*, *Fando y Lis* y *La montaña sagrada*, de Alejandro Jodorowsky, y *Berlin Alexanderplatz*, de R. W. Fassbinder. Todos fueron un éxito de ventas, así que pude regresar al año siguiente, y aprendí una nueva lección: a la quinta, descansa.

Hay que ver muchas películas en poco tiempo y hacerlo antes que la competencia.

Conclusión: se ven poco, pronto y mal. En una cata escupes el vino; en un festival escupes cine. Algunos distribuidores con más dinero que paciencia se marchan corriendo de la sala de proyección en mitad del primer acto para mandar un mail entusiástico al productor afirmando que es la película de sus sueños, que le darán todo el amor que son capaces de profesar y que firmen ahora con ellos y no esperen más.

Otros se pasan la proyección mirando el móvil, algunos duermen y no pocos roncan.

Eso sí, la mayoría aman el oficio y ven las películas de principio a fin. ¿El peaje? Que a la enésima proyección de la jornada uno sea incapaz de saber si lo que tiene enfrente será un éxito o una hecatombe. Un ejemplo: *Déjame entrar*. Eran las diez de la noche y en una sala llena de un multicine berlinés unos vampiros suecos imberbes combatían el *bullying* a mordiscos. A la media hora de película hui de la sala entre bostezos, convencido de que aquello era una historia mil veces vista que no iba a interesar a nadie al sur del Báltico. Resultado: cincuenta millones de euros de recaudación, más de treinta premios internacionales y un remake en Hollywood. Lección aprendida: de

*Déjame entrar* nunca debí salir.

En cada festival se repite el debate: comprar el clon de un éxito pasado o apostar por una película innovadora en fondo o forma. Algoritmo o audacia, repetición o riesgo. El primero nos pone en bandeja comedias francesas, dramas británicos o películas de acción de estrellas de los ochenta y los noventa en ocaso permanente. El segundo, melodramas en blanco y negro protagonizados por monjas polacas rodados en formato 4:3 ( *Ida*), historias de escritores fracasados en una Roma decadente ( *La gran belleza*) o fábulas de bestias sin bella en la frontera de un bosque sueco ( *Border*). Junto a ellos, muchos otros títulos que al estrenarse solo encuentran silencio e indiferencia. Sea cual sea el camino, los distribuidores sabemos que el éxito es la excepción, y la decepción, más bien la norma.

Si hay algo mejor que ver y comprar películas en un festival son las cenas entre quienes las van a distribuir. Un grupo de amigos que aman el cine, comen bien, beben

bastante, mienten a veces y casi siempre llegan a los postres con la misma cantinela: a la película en cuestión le sobra duración. Spoiler: no siempre tienen razón.

Uno de esos amigos de cenas de festivales es Enrique Costa. Él ha hecho de la audacia y el buen gusto bandera, y de ello dan fe su trabajo en Avalon y en Elastica. En el Festival de San Sebastián de 2016 hizo posible que, tres décadas después de que mi padre comprase los derechos de esa pequeña película holandesa, yo pudiera conocer a Paul Verhoeven. Durante las más de dos horas de una comida muy donostiarra, kilos de carne y litros de vino, hablamos de política norteamericana (predijo que Trump ganaría a Clinton), celebramos la nueva visión crítica de su obra (con los años, *Showgirls* y *Starship Troopers* han pasado de ser vistos como basura a ser objeto de culto y veneración) y llegamos a los postres con la historia de *El cuarto hombre*, una película a la que él quiere mucho pero que pocos pueden recuperar.[3] Tras el café, una foto conjunta que acabé subiendo al álbum de nuestro tiempo: Instagram.

Cómo ha cambiado el mundo en tres décadas. Yo me obsesionaba con el viaje de mis padres a Los Ángeles, y hoy uno puede seguir el día a día de las estrellas a golpe de clic.

A mayor exposición, menor magia, quizá. Signo de unos tiempos en los que la principal ventana del mundo ya no es el papel sino la pantalla.

# 3

El terror llama a la puerta

Dos años después de su viaje a Los Ángeles, mis padres volaron de Mallorca a Madrid para el estreno de la película española más cara de la historia. Con un presupuesto superior a los mil millones de pesetas (seis millones de euros), *El Dorado* reconstruía en dos horas y media la historia épica con final infeliz de un conquistador, aventurero y tirano loco del siglo XVI llamado Lope de Aguirre. Era una de esas grandes producciones con director de prestigio (Carlos Saura), productor ambicioso (Andrés Vicente Gómez)[4] y variopinto reparto internacional, agua y aceite, destinadas a ganar premios y a recaudar millones. Spoiler: no consiguió ni lo uno ni lo otro. Pero eso lo desconocían mis padres mientras se dirigían en taxi al cine de la Gran Vía. No era lo único que desconocían: dos sorpresas desagradables les esperaban esa noche.

La primera tenía lugar en su piso de Palma, a seiscientos kilómetros de distancia.

—Toc, toc.

Alguien llamaba a la puerta y en la casa solo había un único personaje: servidor. Diez años, cuerpo tigretón, acné bollicao y adicto al cine de terror. Como buen hijo de los ochenta sentía veneración por John Carpenter, Wes Craven, Tobe Hopper y George A.

Romero. No tenía edad para ver sus películas en salas, así que me esperaba a que llegasen al videoclub para organizar sesiones con amigos o, en el peor de los casos, mirarlas solo. Si las veía con ellos, yo los asustaba; sin ellos, era yo quien pasaba miedo.

—Toc, toc.

No recuerdo qué película estaba viendo, pero sí que la paré cuando escuché los primeros golpes. Nudillos contra la puerta.

—Toc, toc.

A cada repetición, mayor intensidad.

¿Por qué no tocaban el timbre? ¿Acaso se había ido la luz de la escalera? ¿Quién podía ser? En mi imaginación aparecían las imágenes de manos cadavéricas tocando timbres de ficción: *House*, *Creepshow*, *El terror llama a su puerta*… Recorrí tembloroso los treinta metros que había desde el sofá de piel negra hasta la puerta de madera de roble, me puse de puntillas y, tras la mirilla, oscuridad.

—¿Quién es? —pregunté con voz de Jamie Lee Curtis antes del grito.

—Soy el lobo —susurraba alguien con voz de ultratumba—. Soy el lobo —repetía convencido.

—¿Que quién es?

Voz rota, tono Shelley Duvall.

—Ábreme la puerta. Ábrela ya.

Golpes y susurros.

—Váyase o llamaré a la policía.

Yo seguía repitiendo diálogos de serie B, pensando que afortunadamente era una puerta de seguridad y por muchos puñetazos que diese no podría abrirla.

De repente, el silencio. Mirada a través de la mirilla; la misma oscuridad. Y, tras unos instantes que se hicieron eternos, el ruido de unas llaves, las del Señor Lobo intentando abrir la puerta. Yo, manos de gelatina, pulso en modo percusión, respondí dejando puesta mi llave en la cerradura y me marché corriendo a mi habitación. Abrí el armario y saqué el arma definitiva que me protegería en caso de que echase la puerta abajo: una katana.

En los ochenta, junto con el cine de terror otro género vivía su época de gloria: el de las artes marciales. Bruce Lee había muerto, pero fueron muchos los que hicieron fortuna imitándolo. Entre los primeros de la promoción, Michael Dudikoff y su saga *American Ninja* o *El guerrero americano*. Mi padre vendía sus películas y, para conseguir que los videoclubes comprasen muchas unidades de cada una, les regalaba una katana como las que blandía el protagonista. Las suyas, eso sí, no servían para cortar ni un banana split. Pese a lo cual, allí estaba yo, llanto histérico, katana en mano, en la entrada de mi casa esperando a que el Señor Lobo tirase la puerta abajo.

Y de repente sonó el timbre.

—Jaime, Jaime, ábrenos.

Eran los vecinos de arriba. Matrimonio sin hijos con los que veía los partidos del Barça todos los domingos. Ellos pagaban Canal Plus mientras en casa lo teníamos prohibido por ser competencia de nuestro negocio.

—Jaime, somos nosotros.

Miré por la mirilla y, sí, había vuelto la luz y allí estaban ellos dos junto a otra vecina y un septuagenario de metro noventa al que no había visto jamás. Me limpié la cara y, empuñando la espada con gelatinosa firmeza, les abrí la puerta.

— *Ay, perdona'm, perdona'm. Em sap molt de greu*.

El que hablaba no era ningún conocido, sino el anciano gigante que pasó a explicarme como buenamente pudo la historia de su confusión. Señor Lobo era el mote que le había puesto su nieto, porque cada vez que lo visitaba le gastaba la broma de los nudillos. Esa noche, sin luz en la escalera, confundió su casa con la del vecino de abajo, y el resto es historia de mi terror juvenil.

Un día después, aún con el miedo en el cuerpo y la katana bajo la almohada, saludé a mis padres. Regresaban de Madrid con caras serias. En el mismo momento que el Señor Lobo golpeaba la puerta de casa, alguien les había robado la cartera en El Corte Inglés y les había vaciado la tarjeta en el tiempo que Carlos Saura tardaba en explicar la vida de Lope de Aguirre. Resignados, me contaron que la película era muy lenta, muy larga y muy poco comercial. Y que a ellos les había salido muy cara.

# 4

Los Oscar

El protagonista de mi primera noche de los Oscar fue otro robo. Esta vez no querían casa ni cartera, sino daga en Estambul. Tres ladrones con traje blanco y paso seguro, Maximiliam Schell, Melina Mercouri y Peter Ustinov eran las estrellas de *Topkapi,* una de las películas emblemáticas de uno de los subgéneros más fructíferos de la historia del cine: el de robos. Sus tramas se construyen a partir de un esquema universal: un grupo de antihéroes —el líder seductor, el bruto, el analítico silencioso, el traidor y la dama, *femme fatale* y a la vez heroína triunfante— se reúnen para ejecutar un ingenioso plan que empieza con dudas y acaba con disparos. *Topkapi* es una de esas películas en las que casi todo fluye y cuyo robo final —ladrón colgado de unos hilos accediendo a una cámara acorazada en la que cualquier movimiento erróneo disparará las alarmas— ha sido imitado por muchos y honrado por pocos. A Jules Dassin, se le recuerda por filmar otro robo, el de *Rififí,* por ese póquer de perdedores compuesto por *La ciudad desnuda*,

*Fuerza bruta*, *Noche en la ciudad* y *Mercado de ladrones*, y por su relación artística y personal con la que sería su esposa durante veintiocho años, Melina Mercouri. Su título más conocido, y el único por el que optó a un Oscar, fue *Nunca en domingo*. Pero no fue esta sino *Topkapi* la película que programó la segunda cadena en una madrugada de domingo a lunes de 1989 como visionaria antesala de una gala de los Oscar[5] que empezó en drama y acabó en robo.

Eran las tres de la mañana, hora española; mi padre y yo compartíamos sofá mientras dábamos buena cuenta de una docena y media de pequeños pasteles locales —azúcar y nata, nuestra debilidad —, cuando Televisión Española conectó con Los Ángeles y dio inicio la retransmisión de la 61.ª edición de los Oscar con un espectáculo musical de doce minutos que pretendía revitalizar unos premios con más prestigio que audiencia.

Resultado: bochorno en la platea, incredulidad en casa y dos carreras hundidas para siempre; las de Eileen Bowman y Allan Carr. Ella, Blancanieves. Él, productor. O lo que es lo mismo, las dos figuras centrales del peor número inaugural de la historia de los Oscar. En

algún momento de una noche aciaga, Carr, popular por su trabajo en *Grease* y el musical de Village People ( *Can't Stop the Music*), debió de pensar que era una buena idea vestir a una actriz sin experiencia alguna (Bowman) con un disfraz de Blancanieves desempolvado de alguna tienda de carnaval en liquidación, para que protagonizara un *medley* de canciones clásicas con arreglos modernos mientras desfilaban por el escenario estrellas de ayer, hoy y siempre como Rob Lowe, Vincent Price o Lucille Ball. Sin cantar ni afinar, sin humor ni ritmo y con un final apoteósico en el que un bailarín tiró un zapato a la platea ante la mirada incrédula de Lily Tomlin, los doce minutos fueron doce clavos en el ataúd de la carrera de Carr —murió diez años después sin haber podido producir ningún otro proyecto—, y la de Eileen Bowman, que acabaría haciendo cameos en subproductos como *Los tomates asesinos se comen Francia*.

En casa, mi padre y yo habíamos pasado de los pasteles al café. La noche solo podía mejorar, y así fue desde que *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* y *Beetlejuice* se repartieron los premios técnicos hasta que Carly Simon ganó el Oscar más previsible por *Let the River run*, himno de muchos y guinda de esa tarta de laca y glucosa llamada *Armas de mujer*.

Luego llegaría el gran robo, porque eso nos pareció el premio a *Pelle el conquistador* por delante de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, que el Oscar a la Mejor Película fuese a parar a *Rain Man* por delante de *Arde Mississippi* y *Las amistades peligrosas*, y que el de Mejor Director se lo concedieran a Barry Levinson en lugar de a Martin Scorsese o a Alan Parker. De nuevo tradición por encima de riesgo, esquemas placenteros frente a cualquier tipo de incomodidad. Despedía los primeros Oscar de mi vida con dos lecciones y una certeza: en las quinielas apuesta por quien creas que va a ganar, no por quien quieres que lo haga; olvídate de ir al colegio o al trabajo a la mañana siguiente, y por muchos números esperpénticos que haya al inicio o premios injustos al final, la noche de los Oscar era, es y será uno de los momentos más esperados del año.

Escribía Javier Marías que el fútbol es en tantas cosas semejante al cine que quizá por eso su mundo se ha llevado rara vez a la pantalla. Y en este proceso de transformación del cine en fútbol, más competición que contenido, en el que solo importan las cifras de taquilla, la media de las críticas y el balance final de la temporada de premios con los Oscar cual Champions League por la que los estudios invierten millones, los directores e intérpretes dedican meses de campaña y los distribuidores locales sueñan con participar, aunque sea de forma parcial, en la fiesta. Son muchas las carreras truncadas tras

alzar un premio, y muchos los distribuidores que acabaron pagando a precio de *Avatar* una película que acabó como el Titanic pese a lucir no pocos premios en su cartel.

Aunque la nostalgia sea la droga legal que más dinero mueve en el mundo, motor de la industria de Hollywood, de un tiempo a esta parte los Oscar han decidido que los premios de homenaje los dan fuera de campo. O lo que es lo mismo: en una gala previa sin retransmisión ni impacto alguno. Temen que un director nonagenario o una estrella en senectud pronuncie un discurso lento, largo o inconexo rompiendo el ritmo supuestamente trepidante de la ceremonia. O que a un nieto le incomoden las palabras de su abuelo. El pasado a una gala de distancia.

Poco cinéfilo hay que ser para no emocionarse ante las escenas de Billy Wilder y su anécdota sobre cómo llegó a Estados Unidos, de Sidney Lumet enumerando los directores que lo marcaron, de Laurence Olivier en un monólogo digno de Stratford-upon-Avon o de Barbara Stanwick recordando al borde de las lágrimas a William Holden. Charles Chaplin y Groucho Marx rindieron tributo involuntario a los personajes que les dieron fama y apenas pudieron pronunciar unas palabras al recoger

el galardón. Y así hasta llegar a Elia Kazan, el último Oscar honorífico que vi con mi padre. La mitad de la platea se puso en pie; la otra guardó silencio. Unos celebraban el talento del director de *La ley del silencio*, *Un rostro entre la multitud*, *Baby Doll* y *America, America*; otros seguían sin perdonar al delator. Kazan no aprovechó la ocasión para disculparse o recordar a las víctimas del mccarthismo. Entre ellos bien podría haber citado a Jules Dassin. El director de *Topkapi* tuvo que abandonar Estados Unidos en 1950

acusado de pertenecer al Partido Comunista.[6] No trabajó nunca más en Hollywood y murió en Atenas en 2008 sin haber podido rodar una película en treinta años. Nunca ganó un Oscar.

El resto es silencio.

# 5

## Los algoritmos humanos

Entre sustos domésticos y películas de terror pasaba las tardes de los viernes recomendando películas en el Hollywood, un local de quinientos metros cuadrados contiguo al antiguo campo de fútbol del Real Mallorca. El club vivía una época feliz de la mano de Llorenç Serra Ferrer y un equipo formado por jugadores como Pedraza, Trobbiani, Magdaleno, Zaki y Nadal. Muchos de ellos visitaban el local tras el entreno y se dejaban recomendar películas con una única exigencia:

—Que no sea un drama. Para dramas ya está la vida.

No solo es una frase de futbolista, sino un *leit motiv* universal de la mayoría de los clientes que he conocido.

—Son las diez, estoy cansado, así que dame algo que no me haga pensar.

El cine como evasión y refugio. Trama, peripecia y giros de guion. Más allá de la comedia, siempre particular, quienes hemos estado detrás de un mostrador sabemos que el género que nunca falla es el thriller, y en los ochenta este vivía días de esplendorosa fertilidad con Cher y Dennis Quaid ( *Sospechoso*), Mimi Rogers y Tom Berenger ( *La sombra del testigo*), Jeff Bridges y Jane Fonda ( *A la mañana siguiente*) o Glenn Close ( *Al filo de la sospecha*), Teresa Russell y Debra Winger ( *El caso de la viuda negra*) o Burt Reynolds ( *Contra toda ley*). En muchas había juicios, en todas había crímenes y casi siempre se intuía quién era el asesino. Pese a todo, no eran pocas las carátulas que lucían una efectiva pegatina de advertencia, pero también de promoción: «No desveles el final».

El término *spoiler alert* nació en 1982,[7] pero en esa época los espectadores que acudían a los cines y a los videoclubs lo hacían con mucha menos información de la que poseen actualmente. Donde antaño había misterio, ahora hay extenuación. Las revistas de papel con sus escasas imágenes promocionales han dado paso a un carrusel de tráilers, *teasers* y noticias que alimentan medios y redes sociales. Se analiza con más determinación la expectativa que la realidad, el

anuncio que la película. La promoción ha ganado el pulso popular a la crítica; la nota media a la valoración personal, y el análisis de la taquilla a la disección de la obra. Tiempos de hipérbole pesada y digestión ligera. Cada semana se encumbra una obra maestra, ya sea serie o película, que a los pocos días cederá el testigo a otra que centrará la conversación. Pero no quiero dejarme llevar por una andanada de nostalgia, así que pulso *stop* y rebobino: Hollywood, un viernes cualquiera de 1988.

Yo no debería estar allí. Tenía diez años y, no, la reforma laboral que había promulgado Joaquín Almunia cuando era ministro del PSOE en 1984 no permitía que un menor de edad trabajase los fines de semana entre las cinco de la tarde y las diez de la noche en un videoclub, por mucho que estuviese gestionado por su padre. Ni él ni yo ni los clientes que sonreían ante mis ocurrencias pensábamos que aquello era delito, más bien entusiasmo juvenil y vocación desbocada de alguien que, desde un contrapicado y con la distancia del «usted», siempre empezaba sus encuentros con la misma pregunta:

—¿Cuál ha sido la última película que le ha gustado?

Tras la respuesta del cliente, activaba mi particular algoritmo. Danza mental por la telaraña de géneros y etiquetas que unían todas películas del local. Descartaba las alquiladas, volaba hacia las libres y agarraba casi siempre aquellas que tenían la etiqueta de novedad. Pese a ser más caras, gustaban más.

El algoritmo, tanto el humano de antaño como el digital que ahora abanderan no pocas plataformas, abraza la repetición y esquiva el riesgo. Minimiza las decepciones a costa de empequeñecer el mundo del espectador. Es una caja de resonancia sin ventanas al exterior. En tiempos del VHS y el DVD, ese algoritmo humano tenía una razón de ser: si al cliente no le gustaba la película que se había llevado del local hasta su casa, no podía hacer otra cosa que pararla, maldecir al dependiente y acabar poniendo cualquier canal de televisión. En 2022 el peaje es menor. El espectador no es araña, sino abeja. No hay que devolver películas en ningún local ni maldecir a dependiente alguno. A mayor libertad, mayor riesgo.

Desconozco las películas que ven los jugadores del Mallorca de hoy y, aun sabiendo que el thriller goza de tan buena salud como en sus mejores días, puedo afirmar que en estos tiempos de hipérbole pesada y digestión ligera no toda época pasada fue mejor.

Ahora también hay un público numeroso que busca películas que

planteen preguntas y no ofrezcan respuestas. Películas que sean espejo y ventana, no solo viaje de ficción.

Películas cuyo final será triste, porque si no fuese triste no sería final.

# 6

El cine en clase

En los ochenta, los VHS también llegaron a los institutos, y con ellos muchos profesores empezaron a utilizar el cine como herramienta de formación. Dobladas al castellano, con formato de imagen incorrecto y vistas por más alumnos que pulgadas tenía el televisor; un día era el turno de *Senderos de gloria* o *Tiempos modernos* en clase de Historia; al otro, *Doce hombres sin piedad* en la de Filosofía o *Amadeus* en la de Música. El interés inicial de los alumnos se acababa diluyendo, pues una película de dos horas se veía repartida en tres clases de cuarenta minutos. Era una carrera de obstáculos cuya meta solo cruzaban —cruzábamos— los alumnos más entusiastas. Tras la proyección, un debate breve, un trabajo en casa y cambiemos de lección, que el temario aprieta.

Han pasado los años, han desfilado docenas de ministros con o sin reformas educativas, y el cine sigue manteniendo un papel residual en nuestra formación obligatoria, el mismo que lleva ocupando durante el último medio siglo: el de puntual aderezo de temas históricos o comparsa «llenahoras» en los días previos a las vacaciones escolares. Frente a la norma, celebremos la excepción. Hay algunos profesores, héroes solitarios que bien merecerían un premio nacional de cinematografía, y que dedican muchas horas extras y empeño no siempre recompensado a transmitir pasión cinéfila a aquellos alumnos que aún no han dado el paso de esponja a erizo.

Quién haya visto *Calabuch* recordará la figura de Edmund Gyenn en su papel del profesor George Hamilton: metro sesenta de bondad coronada por una barba blanca que le aseguraba plaza fija en las oposiciones de Santa Claus y una calva que relucía incluso en noche cerrada. Mi héroe personal era su clon mallorquín. J. M. B. fue un profesor de secundaria en el instituto con nombre de poeta, Joan Alcover, que nunca hizo caso del plan docente surgido del gris claustro de entonces. Transmitía su entusiasmo por el cine de la mejor manera: implicando a los alumnos. Cada clase, uno de nosotros era el encargado de presentar una película al resto de sus compañeros. La presentábamos en el aula, la veíamos en casa y al día siguiente debíamos responder las preguntas que nos hicieran. Algunas se centraban en el fondo, otras en la forma, aunque la primera que se

formulaba siempre era la misma: «¿Por qué has elegido esta película y no otra?».

En mi caso, la película fue *El halcón maltés*.

Y la respuesta parecía obvia: qué mejor puerta de entrada al cine clásico que una película de detectives, de ritmo ágil, un guion plagado de giros inesperados, dos personajes secundarios con un carisma legendario (Peter Lorre, Sydney Greenstreet), una *femme fatale* a la que amas, odias y admiras a partes desiguales (Mary Astor) y un

héroe que suda alcohol y fuma hasta dormido (Humphrey Bogart). Con esta película debutó uno de mis directores favoritos, John Huston. Uno de los grandes. Hijo de actor, padre de actores y personaje de ficción.[8] Brilló en el cine negro más convencional ( *El halcón maltés*, *Cayo Largo*, *La jungla del asfalto*), en los relatos de aventuras con final infeliz ( *El tesoro de Sierra Madre*, *La reina de África*, *El hombre que pudo reinar*), en los dramas de antihéroes eternamente crepusculares ( *Fat City*, *La noche de la iguana*, *Vidas rebeldes)*, en el western con aroma a despedida ( *El juez de la horca*, *Los que no perdonan)*, en el thriller más comercial ( *El hombre de Mackintosh*, *La carta del Kremlin*, *El honor de los Prizzi*), y por el camino se enfrentó a adaptaciones de obras maestras de la literatura que no tenían fácil traslación: *Bajo el volcán* (Malcolm Lowry), *Moby Dick* (Herman Melville), *Sangre sabia* (Flannery O'Connor), *Reflejos en un ojo dorado* (Carson McCullers). Un director que nació cuando en Hollywood mandaban los estudios y no los agentes. Combinó de forma estrepitosa triunfos y fracasos, para acabar sorteando la crisis de identidad que sufrieron muchos de sus colegas con la llegada de los ochenta, cuando el cine mudó su piel y muchos genios se retiraron sin despedida (con Billy Wilder a la cabeza). Él sí firmó la despedida soñada: una adaptación de *Los muertos*, el relato final de los *Dublineses*, de James Joyce. Drama familiar que rodó junto a sus hijos, Tony (guionista ocasional) y Anjelica (estrella fugaz). En 1987 poco quedaba del gigante fortachón, legendario cazador en África, fumador de habanos capaz de beber piscinas de whisky bueno, malo y regular. John Huston era un anciano en silla de ruedas pegado a su bombona de oxígeno que sentía la muerte a una película de distancia. Resultado: un acto de amor al cine, a Irlanda y a los suyos. *Dublineses* era una rareza en 1987, una obra clásica rodada a contratiempo, cima de un subgénero que por aquel entonces nadie conocía aún, denominado «cine de tacitas». *Dublineses* es vino, baile y música, historia de una cena familiar que empieza en bienvenida, avanza con un brindis y acaba en confesión:

Uno a uno, todos nos convertiremos en sombras. Es mejor pasar a ese otro mundo impúdicamente, en la plena euforia de una pasión, que irse apagando y marchitarse tristemente con la edad.

Y así, con este último monólogo, John Huston se despedía del cine en la voz de un actor, Donald McCann, con quien mi padre compartía fisonomía, año de nacimiento y también de defunción.

Cae la nieve. Cae lánguidamente en todo el universo. Y lánguidamente cae como en el descenso de su último final. Sobre todos los vivos y los muertos.

*Dublineses* es mi película favorita y fue mi carta de presentación frente a mis compañeros de primero de ESCAC (Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya) en una clase que emulaba esas presentaciones que había vivido en el IES

Joan Alcover con mi añorado profesor Calabuch. Mientras que *El halcón maltés* había despertado el interés de mis colegas de instituto, *Dublineses* provocó silencios, bostezos e indiferencia entre aquellos aspirantes a directores que en aquella época solo tenían un dios al que rezar, Quentin Tarantino. Fue mi primer gran fracaso como prescriptor, pero poco me importó. Sabía que tendría muchas oportunidades de resarcirme. Había conseguido estudiar cine. Fui afortunado al entrar en la escuela, como también lo había sido de tener a J. M. B. en secundaria, al igual que todos aquellos estudiantes que han coincidido con profesores cinéfilos o con iniciativas como Cinema en curs, Las Espigadoras, Pack Màgic, Ventana Cinéfila y tantos otros proyectos formativos que contribuyen a que los alumnos sean espectadores inquietos y no solo consumidores impacientes. Sé que sin formación se puede alcanzar el mismo objetivo, pero con formación se llega antes. Por eso desde Filmin se han apoyado todas estas iniciativas con suscripciones a precios simbólicos, canales temáticos o colecciones personalizadas.

En marzo de 2020 vio la luz uno de los proyectos a los que más tiempo he dedicado: The Filmin Times. Se trata de una aplicación que explica los dos últimos siglos de Europa a través de miles de películas. Hay espacio para los conflictos bélicos, los personajes históricos, las efemérides, e incluso para los movimientos cinematográficos más

relevantes (del expresionismo a Dogma). Pensado para alumnos de escuelas, institutos y universidades y con la ilusión propia de quienes saben que tienen algo singular, fuimos a presentarlo al Ministerio de Cultura, al de Educación y a toda consejería autonómica que tuvo a bien recibirnos. La respuesta de unos y otros siempre fue la misma: aplausos, esperanza y ya os diremos algo. Pero ha pasado el tiempo y ya asoma la desagradable verdad: todos callan.

Mientras España duda, Europa asiente. En Bruselas sí hay gente que apuesta por la educación cinematográfica. El programa MEDIA Europa Creativa proporciona fondos para llevar a cabo iniciativas como Ventana Cinéfila o The Filmin Times. Ellos sí parecen tener claro que el cine puede servir de puente en un mundo de muros. La formación agudiza el criterio; el criterio refuerza la diversidad, y la diversidad enriquece el futuro.

# 7

## Empacho de cine

No he visto *Lo que el viento se llevó*, *Sonrisas y lágrimas*, *Alguien voló sobre el nido del cuco*, ni una parte sustancial de la filmografía de Godard, Fassbinder o Rohmer. No hay honra en ello, más bien la asunción de un argumento irrefutable: me quedan menos días por vivir que películas por ver, y a veces, en lugar de avanzar, regreso. Veo la misma película una y otra vez, aferrado como un niño a sus dibujos animados favoritos. Soy un distribuidor inquieto, pero un espectador nostálgico que prefiere el reencuentro con personajes queridos a nuevas presentaciones de quienes nunca lo serán. Puedo haber olvidado giros y matices de una película de cabecera, pero casi siempre guardo un recuerdo claro del momento en que la vi y de quién me acompañó; en cine o en casa, solo, con una pareja que fue o un amigo que aún es. Volver a ella es, en cierta manera, volver a ellos. Aunque duela.

Regresar a un film querido muchos años después es enfrentarse a surcos, arrugas y cicatrices. Son los nuestros, no los de la obra. Frente a lo que reza el cliché, conviene recordar que las películas nunca envejecen, somos nosotros quienes lo hacemos.

De pequeño sufrí dos empachos. Uno de *frit* mallorquín —sigo odiando el hígado desde entonces—, y otro de *Traidor en el infierno*. Cada mañana del mes de agosto, cuando tenía diez años lo primero que hacía al despertar, colacao mediante, era ver esta ilustre representante de otro de esos subgéneros que tantas buenas películas ha dado: el cine de prisiones. O más bien, el cine de gente que quiere huir de la prisión, ya sean soldados, falsos culpables o eternos delincuentes. La vi todos los días durante tres semanas, hasta que mi padre tomó cartas en el asunto y escondió el VHS, caja azul, logo CIC Video, temeroso de que su hijo acabara creyéndose un preso más del barracón 17

del que debe escapar William Holden y los suyos. Tardé treinta y cinco años en regresar a ella; fue una tarde de pandemia, en plena retrospectiva doméstica de Billy Wilder. Allí me di cuenta de la magnitud de lo logrado por Wilder entre 1950 y 1960. Conozco pocos directores en la historia del cine capaces de encadenar obras maestras como hizo él durante esa década. A saber: *El apartamento*, *El crepúsculo*

*de los dioses*, *El gran carnaval*, *Testigo de cargo*, *Con faldas y a lo loco*, *Uno, dos, tres*, *Traidor en el infierno*, *Sabrina* y dos obras menores, *El héroe solitario* y *Ariane*. Al igual que John Huston, Howard Hawks o Nicholas Ray, Wilder brilló en muchos géneros, de la comedia cínica a la romántica y de los thrillers con juicios por asesinato a dramas con asesinatos sin juicio. Su filmografía suele ser una inmejorable puerta de entrada al cine clásico para aquellos que quieren empezar y no saben por dónde. Son películas con múltiples capas, una trama adictiva, personajes carismáticos y mucho ingenio, en las que incluso funciona la tan cuestionada narración en off.

*Traidor en el infierno* se inicia con un plano general del campo de prisioneros ( *stalag* en alemán) y la voz en offdel sargento Clarence Harvey Cook, Cookie para sus amigos, personaje interpretado por Gil Stratton:

No sé a ustedes, pero a mí siempre me duele ver películas de guerra. Con marines de aviación, patrullas de submarinistas y guerrilleros en Filipinas. Lo que me sorprende es que no se hayan hecho películas sobre prisioneros de guerra.

Stratton mentía. O, mejor dicho, lo hacía Wilder, pues el director polaco era muy consciente de que antes de *Traidor en el infierno* se habían rodado estupendas películas sobre prisioneros de guerra. Esa narración de apertura era más propia del tráiler que de la película. Un truco de marketing sorprendente cuando se estrenó *Traidor en el infierno* hace setenta años. Entonces los espectadores no se disculpaban por lo que no habían visto ni lamentaban lo que no podrían ver. La abundancia estaba a medio siglo de distancia. Hoy, el exceso de oferta ha hecho que el marketing, en una mezcla sin equilibrio ni moderación de maquillaje, humo y expectativa, controle el discurso. Pero cada vez son más numerosos los espectadores que frente al riesgo de empacharse, no con la película, sino con sus tráilers, optan por alejarse del ruido de las redes y acercarse a cines o plataformas sin información previa, con ganas de dejarse sorprender como hicieron los espectadores de 1953 cuando escucharon que iban a ver por primera vez una película sobre prisioneros de guerra. De algunas cárceles sí se puede escapar.

# 8

La habitación de las películas

En casa, todos los veranos compartimos la misma tradición: un cubo de agua, unas gotas de jabón y media docena de trapos para limpiar durante toda la mañana los miles de películas que componen la videoteca familiar. Son cuatro estanterías de tres metros de alto y seis de largo repletas de cintas grabadas en La2, en aquellos añorados tiempos en que emitía cine clásico mañana, tarde y noche, y las que compró mi padre durante sus tres décadas de coleccionista. Ese día de agosto, trapo en mano y sudor en la frente, rendimos tributo a este legado de conocimiento del que jamás nos desprenderíamos pese a que hace años que no hemos puesto ningún VHS en el reproductor del salón por temor a que acabe siendo devorado por ese monstruo de plástico y metal con cien botones en el frontal y unos cabezales oxidados, la última reliquia doméstica de la electrónica de los ochenta: cara, grande y fea.

Con esa videoteca empezó Filmin.

Una secuencia se repetía noche tras noche: *rec*, *pause*, *rec*. O lo que es lo mismo: mi padre despierto hasta la una de la madrugada para grabar la película pausando cada pausa publicitaria. Cinco horas más tarde yo me despertaba y: *rewind, play, eject*. O, lo que es lo mismo: rebobinaba la cinta, revisaba que se hubiese grabado correctamente y le ponía una etiqueta con título y director. Por la tarde, ya de vuelta del colegio, componía las carátulas gracias a los recortes de las páginas de dos revistas emblemáticas de la época, *Interfilms* y *Pantalla 3*. Y así pasaron los años. Fuimos acumulando las películas sin numerar que ni recordábamos haber grabado, hasta que en 1990 llegó a casa otro monstruo de plástico y metal llamado Epson Equity 8088, un ordenador personal que costaba más que un piso frente al mar. Con él programé mi primera y última base de datos en MSDOS. Cinco campos: número, título, título original, director y año. Resultado: un disco de cinco y cuarto guardado cual joya de *Topkapi* y un librito de cien páginas de papel continuo, cincuenta para las películas ordenadas por orden alfabético y otras tantas en las que el orden lo marcaban los apellidos de los directores. Esta base de datos causó tal furor entre los amigos cinéfilos de mi padre que me encargaron que les programase una para ellos. Fue mi primer trabajo remunerado, diez mil pesetas

invertidas en tres videojuegos que me dieron no pocas horas de felicidad: *Indiana Jones y la última cruzada*, *Narco Police* y *Loom*.

La generación nacida en los cuarenta pasó de guardar los programas de mano, ilustraciones en papel de películas de los cincuenta y los sesenta que solo se podían ver en salas de cine cuando estas eran el alfa y el omega de la cadena de distribución, a coleccionar VHS. La nuestra ha seguido el camino inverso: hemos pasado de acumular películas a acumular pósteres. Primero llenamos nuestras estanterías Billy de Ikea con

ediciones en DVD básicas, limitadas o de periódico, luego acumulamos discos duros con archivos de películas y hoy no dejamos de añadir títulos a nuestras listas «para ver después». Por el camino descubrimos las series, entendimos que los documentales podían ser cine y no solo televisión, escuchamos a los directores comentando sus propias obras, devoramos los *making of*, las escenas eliminadas y los montajes del director. Tan importante era la película como los extras que la acompañaban. Esos años de coleccionismo también lo fueron de formación. No son pocos los directores de hoy que les deben muchos de sus trucos formales a lo que descubrieron en esas ediciones.

Pero nuevamente asoma la desagradable verdad, y este tránsito de lo físico a lo digital ha llenado miles de contenedores de basura con cintas de VHS y DVD, con o sin precinto. Desde videoclubes que bajaron la persiana sin haber conseguido vender gran parte de sus existencias, patrimonio devaluado a precio de derribo, a particulares que decidieron deshacerse de parte de su colección por separación, mudanza o cambio de hábitos. No se habrían llenado tantos contenedores si las videotecas gozasen del mismo prestigio que las bibliotecas, pero la realidad es que las películas ocupan el último escalón en el ranking del glamur doméstico, a muchos puntos de distancia de libros, vinilos, cómics, vinos y plantas.

La tradición exige que la última película que limpiemos cada verano sea, también, la última que compró mi padre. No fue en España sino en un viaje a Roma. Él celebraba sus cincuenta y la película en cuestión, cuarenta. Regresó a Mallorca y, con cara de niño en posesión de su regalo de reyes, sacó de la maleta, entre kilos de pasta seca y queso parmesano, una caja azul cobalto en la que se leía *La Strada*. Giullietta Masina y Anthony Quinn, Gelsomina y Zampanò, porcelana quebrada y autodestrucción animal.

Circo sin pan dirigido por un Fellini que se despedía del neorrealismo de sus colegas de promoción. Era la película favorita de mi padre, y

pese a hablar tan poco italiano como inglés, recorrió no pocas tiendas en Roma hasta dar con una que la tuviese. En España era imposible encontrarla, La2 no la programaba nunca, así que se gastó miles de liras y volvió a casa con una cinta que jamás llegó a ver. No la compró para ponerla sino para tenerla cerca. Para él la videoteca era eso, un recordatorio de las películas que lo marcaron, un lugar en el que se aprendía tanto pasando la mirada por lomos y portadas como viendo las películas en sí. Sé que muchos suscriptores de Filmin sienten lo mismo cuando navegan por colecciones y canales de la plataforma. Ojalá alguno de ellos, de ustedes, llegue hasta *La Strada,* pulse *play* y disfrute por primera vez o recuerde nuevamente una de las mejores escenas de la historia del cine, la que protagonizan Gelsomina y el Loco, un joven violinista interpretado por Richard Basehart que le ofrece una nueva vida al personaje de Giullietta Masina.

EL LOCO:

Soy un ignorante, pero sé que todo lo que hay en este mundo sirve para algo. Mira, toma esa piedra, por ejemplo…

GELSOMINA: ¿Cuál? El Loco: Pues esta, una cualquiera.

GELSOMINA: ¿Y para qué sirve?

EL LOCO:

Sirve, ¿yo que sé? Si lo supiera, ¿sabes quién sería?

GELSOMINA: ¿Quién?

EL LOCO:

Dios todopoderoso que lo sabe todo. Cuándo naces. Cuándo mueres… ¿Quién puede saberlo? No, no sé para qué sirve esta piedra, pero para algo debe de servir… Porque si fuera inútil, entonces todo sería inútil, incluso las estrellas. Tú también debes servir para algo con esa cabeza de alcachofa.

Suena la música de Nino Rota. Vemos el rostro de Gelsomina, con lágrimas en los ojos, la sonrisa a media asta. Genialidad.

# 9

Los amigos cinéfilos

Nos conocimos en una clase de religión del colegio San Francisco. La profesora se llamaba sor Visitación, una misionera del Sagrado Corazón, pelo azul, falda gris, voz de canario afónico, rostro de octogenaria cuando apenas superaba los cuarenta y cinéfila de lo suyo, el cine de Semana Santa que ella veía todos los meses del año. Sus preferidas eran *Juan Salvador Gaviota* y *Hermano sol, hermana luna*. Cine espiritual rodado en plena guerra contracultural de los setenta, que ella proyectaba a sus alumnos en plena época neoliberal de los ochenta. Eran películas que habían surgido como respuesta ideológica a *Cowboy de medianoche*, *Deliverance* o *Fiebre del sábado noche*, pero que nosotros veíamos en unos años en los que la contracultura había dado paso al cine de evasión juvenil ( *El secreto de la pirámide*, *La historia interminable*) y al de evasión matrimonial ( *Nueve semanas y media*, *Atracción fatal)*. No recuerdo ni un solo plano de las películas que vimos en su clase, pero a ella debo agradecerle que, entre milagro de Betesda y milagro de Betsaida, conociera a los dos mejores amigos que he tenido en mi vida: Andreu Jaume Ensenyat y Guillem Sans Mora. El aburrimiento en clase solo se superaba tejiendo complicidades, y así sucedió cuando cruzamos nuestras miradas a varios pupitres de distancia, y hasta hoy, treinta años de amistad y cinefilia. Andreu es uno de los editores más reputados del país y Guillem un periodista de referencia en Alemania, pero en clase de sor Visitación solo éramos tres niños con acné, pantalones de pana y algunas ensaimadas de más que compartían una afición: el cine. O, mejor dicho, discutir de cine. A Andreu le entusiasmaban Charles Chaplin y Orson Welles, a Guillem, Pier Paolo Pasolini y David Lynch, y a mí los musicales y el cine de terror de la Hammer. Como era de esperar, todos nos burlábamos de los gustos de los demás; yo vociferaba que *Candilejas* era cursi y Andreu que para cursis todos los musicales que me gustaban; Guillem repetía una y mil veces que Welles estaba sobrevalorado porque solo tenía dos películas y media buenas, y ninguna de ellas era *Ciudadano Kane*, mientras Andreu replicaba que Lynch sí que estaba sobrevalorado, pues solo tenía media película buena (la primera mitad de *Terciopelo azul)*. Y así pasábamos los recreos de nuestros 6.º, 7.º y 8.º de EGB. Los fines de semana íbamos al cine, a salas que hoy son tiendas de ropa o

cementerios de hormigón, y tras cada película llegaba una cena consistente en comida basura, durante la cual pulíamos nuestra capacidad de análisis defendiendo con argumentos muchas veces sacados de críticos de cabecera (Guarner, Fernández Santos, Marías, Latorre, Cabrera Infante), algo de ingenio y otro poco de demagogia, la película que nos había gustado, o hundiendo aquella que despreciábamos. Incluso cuando estábamos de acuerdo nos las apañábamos para disentir. El 22 de noviembre de 1989 los tres fuimos al Cine Augusta (aunque renqueante, aún sigue en pie) para ver el estreno de *El club de los poetas muertos.*

*Carpe diem*, *El sueño de una noche de verano*, el padre conservador, el hijo sensible, el suicidio —cuando el suicidio era tabú y pertenecía a la ficción del alumno y no a la realidad del profesor— y «¡Oh capitán, mi capitán, aquí prosigue el poderoso drama!».

Cuando acabó la película todo el público se puso a aplaudir, algunos incluso se levantaron como si frente a ellos estuviesen los actores y no una pantalla en blanco sin cortinas que la cubrieran. Andreu y Guillem se sumaron al entusiasmo colectivo, y yo me los quedé mirando con la misma cara con la que sor Visitación miraría un póster de *Emmanuelle*:
— *Què feis?*

O lo que es lo mismo: ¿por qué demonios estáis aplaudiendo si frente a vosotros no hay nadie?

Con los años, y habiendo vivido infinidad de aplausos impostados en estrenos de festivales a los que algunos acuden cronómetro en mano creyendo que los minutos de ovación se convertirán en millones de taquilla, me he dado cuenta de que los únicos aplausos verdaderamente significativos son esos que aquel día en Mallorca tanto me molestaron: los de un público que paga su entrada y solo quiere expresar de la forma más vehemente posible su entusiasmo por lo que acaba de ver. El cine en comunión, aunque se vaya sin compañía. Estas celebraciones no se dan solo en los estrenos de sagas galácticas y superhéroes domésticos, también en aquellos títulos que los expertos en marketing definen como *crowd-pleaser* y que son el sueño de cualquier distribuidor.

Pueden ser comedias con un punto dramático como *Billy Elliott, Dirty Dancing*, *Los chicos del coro* o *Pride*; o bien thrillers judiciales como *Algunos hombres buenos* o *Argentina 1985*. Todas tienen en común que se recomiendan mucho, se ven más y casi siempre se llevan un buen puñado de premios.

Desde que estoy en Filmin no miro el cine con ojos de crítico sino de distribuidor.

Cuando veo una película pienso más en los potenciales espectadores que en los personajes presentes, y como mi grupo de amigos trabaja en la industria, las conversaciones giran alrededor del negocio y no del arte. Es un peaje profesional que solo me salto durante mis reencuentros con Andreu y Guillem en Mallorca o en Berlín.

Juntos rememoramos nuestros duelos dialécticos de juventud a partir de directores actuales como Ruben Östlund (al que yo detesto y Guillem admira), Gaspar Noé (a la inversa) o Paolo Sorrentino (del que cada nueva película nos gusta menos que la anterior). Aunque el mayor placer lo encontramos descubriéndonos películas clásicas que habíamos pasado por alto durante mucho tiempo. Pienso en *Salvad al tigre*, *Gente corriente*, *El nadador*, *Nunca canté con mi padre* o *Siempre estoy sola*. Son dramas que no despides con un aplauso sino con ganas de hablar de ellos. Y en ese momento digo: gracias, sor Visitación. Gracias por esas clases tediosas que me permitieron cruzar la mirada con dos personas de las que tanto he aprendido, con las que jugué a tantos Trivials de cine y a las que siempre agradeceré el consejo más importante que me dieron: —Deja la carrera.

Y eso hice. Cambié la informática por el cine, Mallorca por Barcelona y la seguridad de la casa familiar por la suciedad de un piso compartido (con Guillem). Aunque acabé la carrera sin haber rodado un corto en 35 mm, y consciente de que era tan mal director de cine como habría sido programador de videojuegos, sé que acerté.

He rescatado aquel Trivial que creamos nosotros a los catorce años, y hoy sería incapaz de responder algunas de las preguntas sin ayuda de internet. ¿Y tú?

• ¿Quién dirigió *El tercer hombre*?

• ¿En qué obras de Shakespeare se basa *Campanadas a medianoche*?

• ¿Qué películas rodaron Ingrid Bergman y Roberto Rossellini?

• ¿Cuál fue la primera película de Humphrey Bogart y Lauren Bacall juntos?

• ¿Quién interpretaba a Johnny Guitar?

- ¿Quién encarnó a la Lolita de Kubrick?
- ¿Quién dirigió *Vencedores o vencidos*?
- ¿Qué profesión tenía Laurence Olivier en *Marathon Man*?
- Menciona una película con Fritz Lang como actor.
- ¿Quién acompañaba a Humphrey Bogart en *Un lugar solitario*?
- ¿Qué profesión tenía Louis Jordan en *Carta de una desconocida*?
- ¿Quién era el profesor de *La soga*?
- ¿Quién compuso la banda sonora de *El hombre del brazo de oro*?
- ¿Quién sobrevivía en *El hombre que pudo reinar*?

# 10

En Inglaterra con Greenaway

Yo fui fan de Peter Greenaway. Fan de póster, de comprar bandas sonoras de importación y libros sobre su obra. Llegó a mi vida a través de mi hermana Sara, nueve años mayor, profesora de Arte, de mente inquieta y rigor admirable. Ella se empeñó en que mi formación audiovisual no se limitara al cine clásico de Hollywood (mi padre) y al comercial de la cartelera (mis gustos). Si el cine fuese gastronomía, con ella pasé de las hamburguesas a las alcachofas.

Greenaway fue un director de prestigio en el Reino Unido, pero aquí se convirtió en estrella. Más de doscientos mil espectadores por película, ciclos en filmotecas y premios en festivales. Entre 1982 y 1994 sedujo a buena parte de la crítica y del público con su cine barroco de planos simétricos y personajes de moral extraviada. Al éxito contribuyó el *boom* de la música minimalista y experimental, tanto de Michael Nyman como de Brian Eno o Wim Mertens, autores de las bandas sonoras de *El contrato del dibujante*, *El vientre del arquitecto*, *The Pillow Book* o *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*. En la cima de su carrera hizo una exposición de gran formato en la Fundació Miró de Barcelona sobre el mito de Ícaro, y tras tocar el sol, Greenaway cayó en picado con un puñado de coproducciones en España que tenían más espejo que hígado. Ni siquiera con aliados como Rembrandt ( *La ronda de noche*) o Eisenstein ( *Eisenstein en Guanajato*) consiguió remontar el vuelo. En 2022 el nombre del director tiene más de recuerdo que de legado, pues son pocos los creadores que lo reconocen como influencia, y menos los profesores que lo citan como referente. A la lista de personas que no guardaron un buen recuerdo del nombre de Greenaway debo añadir a Dorothy y a Tom, un matrimonio afincado en Southampton en cuya casa me alojé durante una estancia de un mes, enviado por mis padres el año de las Olimpiadas para mejorar mi inglés, propio de un político de la transición.

Dorothy y Tom eran una pareja británica inusual: vivían en una casa con parquet y sin moqueta, nunca habían tenido perro y preferían el café al té. Inusual, *ma non troppo*: eran más de Isabel II que de Lady Di, todas las cortinas tenían bordados de flores y en el salón colgaban dos copias de Constable de metro y medio pintadas por Tom, antiguo

conductor de autobuses, durante sus primeros años de jubilación. No cocinaban más que con el microondas, y la limpieza se les daba regular, pero estos dos septuagenarios eran gente inquieta y encantadora, y yo me fui ganando su confianza a medida que ampliaba mi vocabulario en inglés, hasta que el último fin de semana, antes de regresar a Mallorca, vivimos nuestra última gran noche: ellos pagaban la cena y yo el cine. Tras un banquete de difícil digestión —pudin de hígado (el horror), roast beef (el placer) y una tarta digna de Sweeney Todd—, llegó el momento que tanto tiempo llevaba esperando; en el local más antiguo de la ciudad programaban la última película de Peter

Greenaway, *Prospero's books,* una adaptación libre (más bien desquiciada) de *La Tempestad*, con sir John Gielgud como protagonista. El hecho de que una leyenda del teatro en retirada interpretase la última obra de Shakespeare fue el argumento que utilicé para convencer a Dorothy y a Tom de que esa era la película que debíamos ver, y no otra más de té y tacitas. Tres entradas, veinte libras y una ruina después, nos sentamos en la séptima fila de una sala llena de fans del director en la que Dorothy y Tom se sentían como el Reino Unido en la Unión Europea. «Calma —pensé—: Cuando aparezca sir John Gielgud declamando "Somos de esa materia de la que están hechos los sueños" todo irá mejor». Spoiler: no fue a mejor.

Bienvenidos a mi otro *Átame*.

Primer acto, Gielgud desnudo en una piscina junto a un niño de siete años en modo Manneken Pis. Música estridente. Segunda imagen, un primer plano del pene de Caliban. Música estridente. Tercera imagen, Dorothy había cerrado los ojos y no los volvió a abrir en toda la proyección. Música estridente.

Regresamos a casa en un silencio digno de una noche de Brexit, que Dorothy no rompió hasta que nos bajamos del bus.

—Jamie, gracias por esta velada, lo hemos pasado estupendamente bien.

Y yo, sin saber si tenía que ser ocurrente o limitarme a ser educado, dije:

—¿De verdad?

Ella tomó la mano de Tom, más venas que huesos, más huesos que carne, lo miró con una sonrisa cómplice de matrimonio en tercer acto y respondió:

—Oh, sí, después de ver a sir John Gielgud desnudo tengo clara una cosa.

—¿Cuál?

—Que vivo con el anciano más atractivo de todo el país.

Reí cual Richard Burton en una fiesta de nochevieja, y a la mañana siguiente, después de dar buena cuenta de las migajas de la tarta Sweeney Todd, despedida con besos de mofletes y un abrazo sin forzar.

Durante tres años mantuvimos una tradición: a cada postal navideña que les enviaba, ellos respondían con otra más bien particular: una postal de la última película que les

había gustado. La primera fue *Lo que queda del día*. La segunda, *Tierras de penumbra*. La última, oh, sorpresa: *The Full Monty*.

Decía así:

A ellos no me importó verlos desnudos. Con cariño,

DOROTHY

# 11

Musicales, rosas y bombones

Todos cometemos errores de juventud, momentos que con los años recordamos con infinito arrepentimiento o con la misma incomodidad que teníamos al despertar a nuestros quince y descubrir una mañana frente al espejo que durante la noche nuestro rostro había sido conquistado por un ejército de granos color mostaza que saldrían victoriosos de cualquier combate frente al Peroxiben.

Mi error tiene nombre y apellidos: Andrew Lloyd Webber.

O, mejor dicho, Andrew Lloyd Werther. El compositor caramelo cuyas melodías se te pegan en los dientes y de allí solo las sacas tras mil lengüetazos.

Si usted, querido lector, no es fan de los musicales, ya sean de teatro o de cine, quizá no conozca al Señor Caramelo por su nombre, pero sí por sus obras: *Cats*, *El fantasma de la ópera*, *Sunset Boulevard, Jesucristo Superstar* o *Evita* se han representado más años en Londres y Nueva York de los que lleva en construcción la Sagrada Familia. Y si no ha visto los musicales, seguro que alguna vez ha tarareado alguno de sus hits, entre otros *Memory* o *No llores por mí Argentina,* que aquí han versionado talentos tan dispares como Paloma San Basilio, Ruth Lorenzo, Camilo Sesto, José Carreras, Daniel Diges o Patxi Andión. Para unos, karaoke. Para otros, ibuprofeno.

Vestí mi adolescencia con camisetas de sus obras. Unas las había visto en plateas de Broadway junto a mis padres, tan admiradores de él como yo, y otras con amigos que perdí por llevarlos hasta gallineros polvorientos del West End cuyas entradas costaban poco porque desde allí no se veía nada. En los musicales del Señor Caramelo, la palabra

«gallinero» no alude al lugar donde habitan las gallinas, sino al espacio en el que resuenan los gallos de los cantantes. Pero yo, como aquel enamorado que no quiere ver el despropósito de su relación, seguía con mi letanía:

—Los musicales son la ópera del siglo XX, y Webber es el nuevo Verdi.

Y me compraba todos y cada uno de sus discos; unos en Palma, otros de importación.

Llegué a gastarme el sueldo de todo un mes dando clases particulares en un CD de segunda mano de *Starlight Express*, que es a la música lo que la piña a las pizzas.

Hasta que un buen día leí una noticia que me paralizó el corazón:

EL COMPOSITOR INGLÉS SIR ANDREW LLOYD WEBBER COMPRA DOS CASAS EN DEIÀ

Deià es un pueblo de Mallorca, y yo vivía en la capital de Mallorca. Estaba, pues, a una carretera de distancia de conocer a mi ídolo. Solo había un problema: no tenía carnet de conducir, y en Mallorca, a los que no tienen carnet les espera la ruina del taxi, la eternidad del bus, el autoestop desconocido o el amigo que te quiere. Fue este último quien me llevó a las puertas de la Mansión Caramelo. Una verja dorada de varios metros de alto, muros de piedra seca de medio metro de grosor y más cámaras de seguridad que en la Embajada de Rusia en Nueva York no bastaron para disuadirme de la que podía ser la peor idea de mi adolescencia:

Llamar por el interfono.

Pulso frágil, dedo gordo.

Una vez, silencio.

A la segunda:

—Hola.

Me presenté con mi inglés de Southampton y dije que era un admirador del señor Webber, que había recorrido cielo, mar y tierra para llegar hasta allí y que me encantaría poder saludarlo y charlar un poco con él de su obra, sus orígenes bajo la influencia de Gilbert and Sullivan, la amistad con Cameron Mackintosh, los nuevos montajes de sus viejos musicales, la secuela de *El fantasma de la ópera*, la adaptación de *El crepúsculo de los dioses* y…

— *No l'entenc. Què vol?*

De poco había servido mi monólogo en impostado acento británico. La persona tras el interfono hablaba mallorquín. O, mejor dicho, hablaba poco. Cambié el idioma, afiné el acento, pero la cosa no mejoró:

— *El senyor no rep visites*.

Si no podía entrar, lo esperaría al salir. Fan ingenuo a la intemperie.

Me pasé toda la tarde frente a la verja dorada creyendo que el Señor Caramelo saldría a por pan, vino o tabaco, pero la verja no se abrió, y al caer la noche, con la cabeza gacha y una insolación propia de un turista británico, regresé a casa. En el coche, mi amigo

con carnet quiso animarme poniendo una cinta con temas del compositor, y el azar quiso que fuese Paloma quien rompiera el silencio cantando *No llores por mi Argentina*: *Tenía que aceptar,*

*debí cambiar*

*y dejar de vivir en lo gris*

*siempre tras la ventana*

*sin un lugar bajo el Sol*

*Busqué ser libre*.

Y yo, más que libre me sentía estúpido por malgastar una tarde de verano frente a la puerta de una mansión con más pianos de cola que cuartos de baño esperando que su propietario tuviese a bien abrirme las puertas e invitarme a tomar pastas con té.

Todos cometemos errores de juventud, y uno no ha madurado hasta que no cambia sus preferencias, y donde dije Andrew Lloyd Webber, digo Stephen Sondheim. La madurez es la distancia que separa *Cats* de *Company*. Por el camino entre impostor y maestro me obsesioné con los únicos musicales que podía ver viviendo en Mallorca: los de cine.

Empecé por la edad de oro, la de la pajarita blanca, los vestidos rojos y los zapatos de claqué, y acabé en los lúbricos años setenta. Tres décadas cuya primera cima la componen dos películas capaces de cambiarle el ánimo a cualquiera: *Melodías de Broadway* (Vincente Minnelli, Fred Astaire y Cyd Charisse), y *Cantando bajo la lluvia* (Stanley Donen, Gene Kelly y Debbie Reynolds). Son dos obras

maestras en las que cámara, coreografía y canción están en perfecta armonía. Los actores no bailan, levitan.

En los años sesenta, Minnelli y Donen, como si supiesen que lo que habían rodado ya no podrían superarlo, dejaron de lado el género y su lugar lo ocuparon directores con innegable oficio, pero sin su chispa ni creatividad. En los años sesenta primaban las canciones famosas y los vestidos suntuosos frente a las coreografías y los *travellings*. Por cada éxito superlativo ( *My Fair Lady*, *Camelot, Hello Dolly*, *Mary Poppins*, *Sonrisas y lágrimas*), encontramos un sonoro desastre ( *La leyenda de la ciudad sin nombre*, *Doctor Dolittle*, *El hombre de la Mancha*), y entre unos y otros, singularidades como *West Side*

*Story* o el cine de Jacques Demy, que anticiparían la libertad creativa de los setenta, donde lo singular devino norma y lo académico, excepción. Frente a *Cabaret*, *Grease*, *Fiebre del sábado noche*, *Hair*, *Jesucristo Superstar* y *The Rocky Horror Picture Show*, apenas encontramos *El violinista en el tejado*. Aunque mi momento musical favorito de aquella década no fue una película sino una actuación, la de Fred Astaire en la Gala de los Oscar. Noventa segundos en los que demostró que nunca habría nadie como él.

Vitalidad, energía y precisión. Claqué contra la artrosis. Recuerdo y despedida de una forma de hacer musicales que hacía tiempo había quedado atrás.

Llegaron los ochenta, y los actores dejaron de cantar y se limitaron a bailar. *Dirty Dancing*, *Flashdance* o *Fama* marcaban la pauta, y fracasos como *Annie*, *Xanadú*, *The Wiz* o *Dinero caído del cielo* desanimaron a quienes intentaban recuperar viejas fórmulas. Con el cambio de siglo llegarían *Moulin Rouge*, *Chicago*, *Bailar en la oscuridad* y *Hedwig and the Angry Inch*. Riesgo, clasicismo y nostalgia. Todo valía para despertar el género de sus dos décadas de letargo. El musical volvía a estar de moda y había llegado el momento de llevar al cine aquellas obras que llevaban décadas triunfando en los escenarios.

Año 2004, Festival de Sitges, mil personas vestidas de gala hacen cola frente al auditorio de la ciudad para asistir al estreno de *El fantasma de la ópera*. La película está dirigida por Joel Schumacher, tan experto en musicales como en cine de superhéroes, y cuenta con un trío protagonista, Gerard Butler, Minnie Driver y Patrick Wilson, que tiene la misma química que el partido del Gobierno con el de la oposición, pero eso aún no lo sabe el numeroso público que toma asiento en una platea llena de rosas rojas y bombones Ferrero Rocher. Entre ellos, un servidor. Salen los presentadores. Discurso en catalán, castellano e

inglés. Aparecen los protagonistas. Primero el director, aplausos.

Luego los actores, vítores. Y entonces... ¡oh, sorpresa!, aparece alguien más en el escenario. Es Andrew Lloyd Webber recién llegado de su mansión, y yo, sentado en primera fila, casi escupo las avellanas del Ferrero para proferir el primer y último grito de fan de mi vida. Al fin puedo ver en persona al hombre tras la verja dorada. Un viejo sueño hecho realidad. Pero soñar no es gratis, se paga al despertar, y yo desperté con aquella película-pesadilla que puso punto final a mi más sonoro error de juventud.

# 12

Amigo de las bandas sonoras

Lo que empezó con aquello de que «los musicales son la ópera del siglo XX y Webber es el nuevo Verdi» derivó en «las bandas sonoras son la música clásica del siglo XX».

Cambié de pancarta, y estando en edad de objetar al servicio militar me alisté en la Asociación Balear Amigos de las Bandas Sonoras, ABABS. Ellos pasaban de los treinta, y en lugar de hacer alpinismo, jugar al rol o al fútbol sala, dedicaban su tiempo libre a reunirse en un bar y hablar interminablemente no de las películas que les gustaban, sino de la música que sonaba en ellas. Esas reuniones duraban más que una película de Semana Santa, y aprovechábamos aquellos encuentros para lucir nuestros discos de importación como quien estrena un Balenciaga. En nuestro caso los Balenciaga no salían de la caja, porque el dueño del bar se negaba a que pusiéramos allí nuestros CD:

—La gente no pide cerveza si suenan violines.

No le faltaba razón, así que nos limitábamos a tararear las melodías o a describirlas con un puñado de palabras que les hiciesen justicia. Teníamos bandos: unos eran de John Williams, otros de Ennio Morricone, algunos de Jerry Goldsmith, Maurice Jarre o John Barry, y yo, el más joven, veneraba al compositor más veterano: Elmer Bernstein, al que muchos recuerdan por el himno de *Los siete magníficos* con el que Marlboro vendió millones de cajetillas de tabaco, o por sus partituras jazzísticas, música para los bajos fondos transitados por un Frank Sinatra adicto a la heroína ( *El hombre del brazo de oro*), Jane Fonda cual trabajadora en lupanar acompañada de Capucine y Barbara Stanwyck ( *La gata negra*) o Burt Lancaster en el rol de periodista con pocos valores y menos amigos en *Chantaje en Broadway*. Antes de morir, Bernstein dejó dos bandas sonoras para el recuerdo: *La edad de la inocencia* y *Lejos del cielo*, romances de otra época que él acompañó con violas, vientos y metales.

Hay tres tipos de bandas sonoras: las celebradas, las invisibles y las malas. Las primeras las recuerdas de por vida, las segundas no las tararearás nunca, pero mejoran las escenas sin necesidad de llamar la

atención, y las terceras se limitan a empeorar toda imagen que acompañan, por falta de talento o por mala ubicación. Pero, del mismo modo que estos últimos años raramente vemos películas independientes en las que brillen los diálogos con personalidad e ingenio, las bandas sonoras están viviendo el mismo baño de naturalidad, y hoy en día son norma las que pasan de puntillas por encima de las imágenes, mientras que composiciones como las de Alexandre Desplat en *Birth*, Mica Levi en *Under the Skin,* Clint Mansell en *Réquiem por un sueño* o Alberto Iglesias con el cine de Almodóvar se admiran cual milagrosas excepciones, apuestas a contratiempo con escenas memorables emparentadas, a su manera, con mi momento musical favorito de la historia del cine: la escena *high noon* de *Solo ante el peligro*. Dos

minutos, treinta planos en los que vemos un pueblo vacío, la iglesia en silencio y una alfombra de vías que anticipan la llegada del tren. El péndulo amenaza, los malos asoman, nadie habla, Grace Kelly y Katy Jurado miran al infinito, y en el infinito está él, Gary Cooper, el sheriff que juró protegerlas y no sabe si podrá hacerlo. Dirige Fred Zinnemann, el montaje es de Elmo Williams y Dimitri Tiomkin compone una banda sonora que eleva esta escena hasta la eternidad.

En nuestras tardes de bar sin música soñábamos con organizar grandes conciertos sinfónicos en Mallorca en los que sonasen los temas de Tiomkin, Williams o Bernstein que tanto nos gustaban, pero sin presupuestos ni contactos lo único que podíamos hacer era organizar conferencias en salones municipales, y en una de ellas apareció un compositor catalán de carrera poco memorable que tras concluir una charla ante un auditorio vacío pronunció unas palabras que en 1996 cambiarían mi vida para siempre:

—Se acaba de abrir una escuela de cine en Barcelona.

A los pocos meses cambiaría Mallorca por la ESCAC. Adiós, amigos de ABABS.

Adiós, colección de bandas sonoras Varèse Sarabande malvendidas por una décima parte de lo que me costaron. Cuando empecé a estudiar Cine dejé de escuchar música de cine, y no celebré el reencuentro hasta un tiempo después de haber terminado la carrera. Gracias, Spotify. Gracias, Facebook.

Gracias al primero pude volver a escuchar las bandas sonoras que tanto me gustaban y algunas otras que jamás había podido pagar, y a través de Facebook descubrí que ABABS vivía sus años de gloria

organizando conciertos con gran éxito en Palma y otros pueblos de Mallorca. Joan Arbona, Joan Carles Palos, Antònia Pizà y Heribert Navarro, miembros fundadores de la asociación, lo habían conseguido. Puede que la gente que bebe en los bares no vaya a escuchar violines, pero esos violines me llevaron a un bar en el que conocí a esta gente noble, generosa y entusiasta, cuya obstinación hizo de Baleares un lugar mejor.

# 13

Los ángulos del cine porno

Empiezo un capítulo polémico con una verdad incómoda: el cine S fue el negocio más rentable de la mayoría de los cines a finales de los setenta, y el cine X fue el negocio más rentable de la mayoría de los videoclubs durante veinte años. Si en la época del VHS el género hizo fortuna con películas como *Eduardo penestijeras*, *Con penes y a lo loco*, *La polla del Nilo*, *Penetrator 2: la fiesta final* o *Nueve orgías y media*, hits a la altura de las obras cuyos títulos imitaban, con el cambio de siglo el porno vivió un resurgir: habían llegado las máquinas expendedoras y ya no era necesario ir al mostrador para entregarle la película al dependiente. Sin contacto visual, los alquileres se multiplicaron y los distribuidores se animaron a introducir novedades tecnológicas, anticipándose al resto de la industria: el 3D llegó primero al porno y mucho tiempo después a *Avatar*, por no citar la opción multicámara que hoy hace fortuna en la Fórmula 1, o el famoso «Escoge tu propia aventura», que permitía al espectador elegir qué hacer y con quién hacerlo en determinadas secuencias. Era una industria tan turbia como inquieta.

Mi relación con el porno se resume en un prólogo paterno y cuatro escenas protagonizadas por la Iglesia, la familia, los amigos y el trabajo.

Prólogo. Un jueves cualquiera de 1980 a las once de la noche. Cine de Alaró Ha acabado la proyección, salen los últimos espectadores de la sala y mi padre baja las persianas de su cine. Para él, el Cine Buñuel; según el letrero oxidado que corona la puerta: Cine Parroquial. Entre uno y otro, una apostasía de distancia. La realidad es que el cine pertenece a la parroquia del pueblo, pero el párroco es un cinéfilo de pro que no pone la menor objeción a que su local lleve el nombre de quien hizo célebre la frase

«Soy ateo, gracias a Dios». El párroco, además de cinéfilo, tiene vocación de empresario, y las películas de arte y ensayo, que ha programado mi padre durante sus primeros años como gestor — *La jauría humana*, *¿Quién teme a Virginia Woolf?* , *La noche de la iguana*

entre otras—, han sido sonoros fracasos, así que no se opone en absoluto a que un día a la semana se proyecten películas que a buen seguro le gustarían a Buñuel: las S. Es porno, *ma non troppo*, y los jueves suele congregar a un público numeroso y diverso: matrimonios, veinteañeros y un séquito de ancianos que esperan a que la sala se vacíe, pues saben que tienen un coche a su disposición que los llevará hasta su casa: el de mi padre. Los cuatro septuagenarios salen en silencio, se suben al coche sin cruzar palabra, serios como si saliesen de misa y no de ver una película que merecería confesión, y mi

padre los deja en la puerta de sus respectivas casas, despidiéndose cada vez con la misma fórmula:

— *Bona nit. Fins dijous vinent!*

Esos jueves se repitieron varios años hasta que el cine cerró sus puertas pocos meses después de la muerte de Buñuel. En la puerta nunca descolgaron el cartel de Cine Parroquial.

## Escena 1. Una mañana de otoño, año 2000. Videoclub Montserrat

Había regresado a Mallorca para ocuparme de los negocios de mi padre, entre ellos la representación comercial de Manga Films, que consistía en vender cintas de los Teletubbies en Alcampo y Carrefour, y películas de Takeshi Kitano a propietarios de videoclubs cuyo conocimiento cinematográfico empezaba en Stallone y acababa en Van Damme.

El videoclub Montserrat lo regentaba un encantador exlegionario de metro cincuenta de alto y ancho al que le gustaba cazar becadas, repetir la frase «con Franco se vivía mejor» y el cine porno. De esta última afición hizo negocio, pues su local no era conocido por su colección de películas de Kubrick o Kurosawa, sino por la variedad de títulos sobre zoofilia, coprofilia y otras filias cuya representación audiovisual estaba prohibida en media Europa, pero no en España. Parte de su clientela eran turistas que visitaban su local como quien visita una tienda de *souvenirs* en busca de sobrasadas picantes, pero el grueso de su negocio se lo proporcionaba una población local a la que le gustaba el porno tanto o más que a Berlanga.

Era lunes, llovía y Montserrat fruncía el ceño, pues el fin de semana se había jugado un «clásico» entre el Barça y el Madrid, y si había clásico

no venían los clientes, y sin clientes sus arrugas de preocupación se le acumulaban en la frente como si fuese día de inventario. Llevaba media hora intentando convencerlo sin éxito para que comprase una copia de *El verano de Kikujiro* cuando se abrió la puerta del local y entró un hombre de cuarenta años bien llevados, traje negro ajustado, corbata cara de seda negra, camisa blanca con cuello almidonado y sombrero con copa de plato y visera de charol. Vestía como el chófer de un ministro.

—Buenos días.

—Buenos días.

—Aquí tienes, que elija las que quiera.

—¿Seguro que no las ha visto?

—Seguro, acaban de llegar.

—Vale, voy a enseñárselas, ahora vuelvo.

Tan pronto como se cerró la puerta, miré a Montserrat y le pregunté quién era el señor que acababa de dejar el local cargado con quince películas porno, un festín de perversiones con imágenes dignas del *Salò* de Pasolini.

—Es «su» chófer.

—¿El chófer de quién?

—De su excelencia.

A los pocos minutos regresó, alquiló cinco de las quince y dijo:

—Nos vemos el viernes.

Nunca más volví a coincidir con él, ni tampoco le pregunté el nombre y los apellidos de «su excelencia», pero no tengo la menor duda de que Montserrat rezó durante muchos años para no perder a un cliente tan pecador como él.

Escena 2. Gala de los Oscar, año 1995. Casino de Mallorca

La noche que *Forrest Gump* acabó ganando seis Oscar más de los que se merecía, un centenar de propietarios de videoclubes, comandados por mi padre y acompañados por amigos y familiares entre los que nos incluíamos Guillem, Andreu y yo, esperábamos a que diera comienzo la gala sentados alrededor de unas mesas redondas con mantel de lino blanco, dando buena cuenta de un cóctel de gambas ahogado en salsa rosa y de tal cantidad de cava semiseco que daría para llenar una piscina municipal. Entre los asistentes solo había tres mujeres: dos eran empresarias veteranas del sector, y la otra

era una actriz, la estrella invitada de la *soirée* con la que todos querían hacerse fotos.

Nacida en Marruecos, criada en Francia, residente en Italia y habitual de Mallorca. Se llamaba Dalila —solo el nombre, sin apellidos—, y había cosechado fama y fortuna a las órdenes de Marco Salieri y Rocco Siffredi. Era una de las principales actrices de cine porno del mundo, y esa noche fue el objeto de deseo de muchos empresarios ebrios que intentaron seducirla entre premios y anuncios.

De madrugada regresé a casa con una borrachera de Delapierre encima y una polaroid en el bolsillo. En la foto, tomada frente a la puerta del baño, aparecemos Dalila, yo y mis manos sobre sus pechos. No hay deseo, solo incomodidad. Recuerdo el momento: alguien me dijo «hazlo», y obedecí sin la mínima oposición que cabría esperar de un adolescente. Esa foto, que antaño pudo parecer graciosa, hoy solo causa bochorno. El recuerdo de una noche en la que el MeToo seguía a dos décadas de distancia.

## Escena 3. Noche de verano, 2001. Videoclub Casablanca

Nuestro videoclub tenía un mostrador en forma de «L» encarado a dos plantas. En la principal se acumulaban novedades, clásicos y gominolas, mientras que, en la superior, a la que se accedía mediante una escalera por la que no subiría Charles Laughton, te esperaban seis estanterías de formica blanca llenas de películas porno en un espacio en el que apenas cabían dos clientes bastante apretados.

Aquella tarde de viernes del mes de julio los clientes que subieron a la primera planta no se sintieron incómodos, pues era un matrimonio en busca de una película con la que avivar fantasías. Mientras el matrimonio debatía su elección, entró un grupo de adolescentes que

buscaba una comedia de Hollywood que los acompañara en su noche de porros y pizzas. Les recomendé *Colega, ¿dónde está mi coche?* y aceptaron encantados mi sugerencia. «Qué fácil», pensé. Tenían prisa, supuse.

Fui a cobrarles la película y en ese momento llegó el matrimonio a la otra parte del mostrador con su película porno bajo el brazo. El más joven de los adolescentes los reconoció, y dijo con voz entrecortada:

—Papá, mamá, ¿qué hacéis aquí?

Y sus padres, con un DVD en la mano titulado *La azafata indiscreta*, al ver el rostro desencajado de su hijo y las risas contenidas de sus amigos, respondieron:

—Lo mismo que tú, buscar una película con la que pasar el viernes.

Silencio, incomodidad y, una vez roto el dique, carcajadas. Primero los padres, luego los amigos y finalmente el hijo, rojo como un demonio del Bosco. Todos lloraban de risa y yo, que venía de una familia en la que el porno era tabú aun siendo negocio, celebré la normalidad con la que aquel matrimonio admitía delante de su hijo que sí, que ellos también veían porno. Al fin y al cabo, sin complicidad no hay educación, sino autoengaño.

Escena 4. Tarde de verano, 2005. Palma

Mallorca era al cine porno lo que Almería a los *spaghetti western*. Donde allí había desiertos, aquí había chalets con mármol gris, sofás de cuero negro y grandes ventanales sin cortinas en los que se rodaban dúos, tríos, cuartetos y orgías en los meses de temporada baja. Cuando llegaba el verano, un poco de lejía y ambientador, y la casa estaba lista para ser alquilada a un matrimonio acomodado que jamás se imaginaría qué y quiénes habían pasado por la cama, la bañera y la mesa de la cocina. Todo esto me lo explicó un prolífico productor durante la breve amistad que mantuvimos, además de confesarme que él había sido quien había descubierto a Rocco Siffredi en una gasolinera italiana. Nunca supe cuánto había de cierto y cuánto de humo en sus historias, ni tampoco si iba en serio o bromeaba cuando me hizo la siguiente propuesta:

—¿Quieres dirigir una película porno?

Y yo, que tenía la misma experiencia sexual que Henry James, decliné amablemente.

Sé que algunos amigos sí aceptaron su propuesta. Firmaron con seudónimo, cobraron con nocturnidad... y polvillos a la mar. En la industria del cine, el porno seguía siendo negocio y tabú.

# 14

El prestigio del terror

¿Cuándo fue la última vez que una película de terror ganó un Oscar? ¿O la Palma de Oro, el Oso de Oro o el León de Oro?

Todas las preguntas comparten respuesta: no ha habido una última vez porque aún no ha habido una primera. El miedo seduce al público, pero sigue provocando rechazo o indiferencia entre los jurados y los académicos, pese a que estos han tenido no pocas ocasiones para reparar desagravios históricos. En los Oscar: *Tiburón*, *El exorcista*, *Get Out* y *El sexto sentido* fueron nominadas, pero se fueron de vacío. En los Goya, todo aquel que ha dirigido una película de terror sin llamarse Alejandro ni apellidarse Amenábar ha corrido la misma suerte: ni J. A. Bayona ( *El orfanato*), Jaume Balagueró ( *Mientras duermes*), Paco Plaza ( *Verónica*) o Guillermo del Toro ( *El espinazo del diablo*) lograron lo que sí consiguió el director de *Tesis* y *Los otros*. Está claro que cada género debe combatir sus estigmas, pero ninguno los tiene tan marcados como el que nos ocupa. El fin último de una buena película de terror no es coleccionar sustos eficaces, sino ponerlos al servicio del drama o el trauma de sus personajes. En el terror se difuminan las expresiones binarias que constituyen la base de nuestro entendimiento: el yo y el otro, lo bueno y lo malo, lo real y la fantasía. El espectador duda, y por eso teme. De ahí que mis cinco películas de terror favoritas sean *La profecía*, *La semilla del diablo*, *Amenaza en la sombra*, *Suspense* y *El increíble hombre menguante*. Las tres primeras diseccionan parejas en crisis por culpa de los hijos que han tenido, van a tener o perdieron en accidente. Fantasmas de un pretérito del que no podrán escapar. En *Suspense*, el protagonismo recae por primera vez en unos hijos sin padre, tutelados por una institutriz incapaz de decidir si lo que tiene ante sí son seres vivos o el eco amplificado de la muerte, el *Unheimlich*, lo siniestro, tal como lo denominaba Freud. En *El increíble hombre menguante* el protagonista va superando obstáculos hasta llegar ante uno que nadie puede vencer: el vacío, la eternidad. Concluye su viaje con uno de los grandes monólogos de la historia del género: a punto de regresar al origen, de convertirse en pura energía, sigue buscando a Dios.

¡Qué próximos están lo infinitesimal y lo infinito! De pronto comprendí que, en realidad, eran los dos extremos de un mismo concepto. Lo increíblemente pequeño y lo increíblemente grande se encuentran en un momento dado para cerrar un gigantesco círculo. Sentí como si pudiera abrazar el cielo: El universo, infinitos mundos. El maravilloso tapiz tejido por Dios se extendía sobre mí en la noche, y de pronto conocí la respuesta al enigma del infinito. Hasta entonces había pensado dentro de la limitada dimensión humana; que la existencia tiene un principio, y un fin es un concepto humano, no divino. Sentí que mi cuerpo disminuía, se disolvía, se convertía en la nada. Desapareció el miedo y se convirtió en aceptación. ¡Toda la majestuosa grandeza de la creación debía tener un significado, y yo tenía un significado! ¡Sí, yo, el más pequeño entre los pequeños también tenía un significado...! ¡Para Dios el cero no existe! ¡Yo sigo existiendo!

No habría visto ninguna de estas cinco películas de no ser por un regalo de mis padres que me devolvió el entusiasmo hacia un género que había abandonado a consecuencia de mi trauma juvenil causado por el anciano tras la puerta. Un regalo que tenía quinientas páginas prolíficas en caricias, pero también en hachazos: *El cine fantástico*, la Biblia de muchos amantes del terror escrita por José María Latorre, crítico titular de la mejor revista de cine clásico que ha tenido el país, *Dirigido Por*. Entre sus filias también destacaba la obsesión por el cine de la Hammer, una productora británica de los años cincuenta, popular por las versiones de *Drácula*, *Frankenstein*, *La momia*, *El hombre lobo*, *El fantasma de la ópera* y *El doctor Jekyll y mister Hyde*, ambientadas entre la Inglaterra victoriana y la eduardiana, protagonizadas por Peter Cushing y Christopher Lee y dirigidas por Terence Fisher, al que yo, como buen cinéfilo de plastilina que soy, pasé a venerar, igual que había hecho antaño con Greenaway o Lloyd Webber. Sus películas eran violentas, explícitas, sexuales, y tenían más color que un cuadro de Rubens. En la Hammer, los vampiros mordían como quien hace el amor, y las criaturas de Frankenstein eran retazos de carne y pus por las que el espectador acababa sintiendo más empatía que pena. Eso sí, mientras que ellos tenían cerebro, tormento y alma, ellas solo lucían escote. Esa fue la condena de una productora que nunca supo actualizarse a un nuevo tiempo, los setenta, en el que esos roles ya habían quedado obsoletos. Quizá por ello, hoy poco queda del legado de la Hammer; sus películas apenas se ven, y a sus principales protagonistas, Peter Cushing y Christopher Lee, se los recuerda principalmente por papeles secundarios en sagas fantásticas: *La guerra de las galaxias* y *El señor de los anillos*.

Paradójicamente, el otro nombre con el que me obsesioné gracias a Latorre sí mantiene intacta su vigencia pese a ser más viejo que el cine de la Hammer. Se trata de Jacques Tourneur. Un director que nació en París pero hizo fortuna en Hollywood gracias a dos obras maestras en blanco y negro, *La mujer pantera* y *Yo anduve con un zombi*, ambas con un personaje femenino central rico en matices, a las que cabe sumar una de las películas de terror más entretenidas de la historia, *La maldición del demonio*, joya del cine de sectas satánicas cuyo único defecto es el diseño del monstruo que articula el relato, un amasijo de cartón, resina, cuernos y trapos más propio de una fiesta de carnaval de un centro de primaria. Tourneur era consciente del principio básico que mueve el cine de terror: nuestra imaginación siempre provoca más miedo que nuestra vista. Lo sugerido siempre vence a lo evidente, ya sea la aleta de Tiburón, las uñas metálicas de Freddie Krueger o el anciano tras la puerta de mi juventud.

# 15

Viajes a destiempo

Hay películas a las que se llega demasiado pronto y se ven como quien viaja de joven a una ciudad con sus padres, y ante tanto desfile de museos y monumentos siempre reacciona de la misma forma: entre la indiferencia y el bostezo.

En mi caso fue *Te querré siempre*, de Roberto Rossellini. La vi a los catorce años, cuando la única relación sentimental que había tenido en mi vida era con la bollería industrial. Qué iba a entender yo de los sentimientos y las motivaciones de los Joyce, Ingrid Bergman y George Sanders, un matrimonio norteamericano en crisis permanente de viaje por Nápoles en busca del milagro de su reconciliación. *Viaggio in Italia*, que así se titula originalmente esta película que abre con una canción napolitana y se cierra con una procesión, es un grito seco al tedio que invade toda relación pasado cierto tiempo, un paseo entre ruinas cuya escena más icónica es aquella en la que la pareja protagonista visita una excavación donde se descubren los cuerpos de dos amantes abrasados durante la erupción del Vesubio el año 79 d. C. Cuenta la leyenda que el hallazgo, acaecido pocas horas antes del rodaje de la escena, fue fortuito. Pompeya, plano de los amantes congelados en el fulgor de su relación, plano del matrimonio en plena huida sin dirección ni objeto. Ella llora, él se refugia en el sarcasmo, los dos vuelven al coche con el que llevan toda la película recorriendo Italia, y al final, cuando parece que todo está perdido, se produce un giro de la trama, un abrazo y un

«miénteme, dime que me quieres» de manual. Recordemos que Rossellini y Bergman eran pareja y lo siguieron siendo tres años más, el tiempo que separa la autoficción del autoengaño.

Yo acabé de ver la película como quien mira la radiografía de su fémur: no había entendido nada, pero sabía que algo estaba roto. A los treinta, cuando volví a verla, me di cuenta de que, más que una radiografía, era un manual de instrucciones lleno de pistas para detectar las grietas de toda relación, pero también los propios fallos, como ilustra de forma tan brillante George Sanders en la película. El suyo es un rostro que hace tiempo dejó de luchar contra la gravedad. Derrota, tormento y alcohol maquillados por kilos de cinismo y

ocurrencias ocasionales. Sanders era miembro ilustre del Club de los Santos Perdedores junto con Rex Harrison, Sterling Hayden, Lionel Barrymore o Peter Finch. De él me gustan incluso sus malas películas, por las que pasaba con indisimulada desgana. De las buenas me quedo con *Eva al desnudo*, *Rebeca*, *El fantasma y la señora Muir*, *El retrato de Dorian Gray*, *Mientras Nueva York duerme*, *Esta tierra es mía* y *El abanico de Lady Windermere*, y también con sus películas de espionaje, como *La carta del Kremlin* y *Conspiración en Berlín*.

Sanders es otro de los ilustres de este libro que tuvo casa en Mallorca. Allí rodó una película discreta, *Jack el Negro*, y acabó comprándose una casa en el barrio de Génova por la que sentía un gran afecto. En la isla, lejos del ruido de Hollywod, Sanders fue fugazmente feliz. Pero una serie de catastróficas decisiones sentimentales y profesionales, unidas a la venta de su casa, lo llevaron a quitarse la vida en el Gran Hotel San Jaime de Castelldefels el 25 de abril de 1972. Se despidió con una carta que bien podrían haber firmado muchos de los personajes que interpretó:

Querido mundo, me voy porque estoy aburrido. Siento que he vivido lo suficiente. Os dejo con vuestras preocupaciones en esta dulce cloaca. Buena suerte,

GEORGE

# 16

Los carteles de la calle Fideos

Mi lista de traumas infantiles fue tan extensa que daría para un diccionario. En la «c» de

‘calle’, aparece la palabra «Fideos». Así se llamaba la callejuela de Palma en la que se construyó, escalera angosta, material innoble, hipotermia en invierno, sauna en verano, la finca familiar de tres pisos en la que viví hasta los doce años. En la planta inferior y en la superior vivían mis dos tías; en medio lo hacíamos nosotros. Junto a la casa, una iglesia histórica de la ciudad, y a pocos minutos, el colegio en el que estudié EGB, allí donde día tras día el profesor pasaba lista y llegaba a:

—Ripoll, el de la calle Fideos.

A lo cual, algún compañero de clase aspirante a monologuista de canal temático siempre replicaba algo por el estilo de «y yo vivo en la calle Paella»; otro día decía

«Canelón», y cuando ya nadie se reía, remataba con un «Lentejas». Una broma con tan poca malicia como ocurrencia, pero que, a instancias de la consabida fragilidad infantil, hizo mella en mi relación con una calle que si aparece en este libro no es por su nombre, sino por los habitantes de otra de sus nada ilustres fincas a escasos metros de la nuestra.

Su historia da comienzo con el único recuerdo que guardo del verano de 1980, una frase que repetían mis padres una y otra vez al llegar a casa:

— *Quina pudor!*

Ninguno de ellos sabía cuál era el origen de aquel hedor que día a día iba a más. Al principio creyeron que eran las alcantarillas, mal endémico del casco antiguo de Palma; luego, que si un arsenal de comida podrida olvidada en la casa de algún vecino de vacaciones, hasta que finalmente se supo que aquellas emanaciones que le quitaban el sueño a medio barrio procedían del cuerpo en avanzado

estado de descomposición de un conocido arrendatario y joyero mallorquín, Armando Pomar. Llevaba muerto más de un año, y el cadáver estaba envuelto en una alfombra, en la azotea de la misma finca en la que siguieron viviendo todo ese tiempo los responsables del crimen. Tras el hallazgo del cadáver, a los pocos días la policía detuvo a los responsables del crimen; a las pocas semanas la calle ya había recuperado su olor natural, y al cabo de unos años Álex de la Iglesia rodó *La comunidad*. Quien la haya visto sabrá por qué lo digo, y a quien aún no lo haya hecho, lo animo a hacerlo, pues tiene algunos de los mejores momentos del cine de su director.

En la misma finca del joyero asesinado tenía su oficina uno de los principales distribuidores cinematográficos de la isla. Semana sí, semana también, yo recorría los

treinta metros que separaban nuestra casa de su despacho, tocaba el timbre y preguntaba:

— *Ja han arribat*?

— *Encara no, Jaumet* —me respondía él.

Frente a mí, Julià, pelo blanco, manchas en la piel, metro noventa de bondad y paciencia. Por la mañana era secretario en la distribuidora; por la tarde, proyeccionista del cine Astoria, aunque para mí siempre fue El Hombre de los Pósteres. Cuando abría la puerta de la oficina yo solo esperaba que él me dijera que sí, que había recibido los nuevos carteles de los estrenos de la semana, y poder salir de allí, diez minutos después, con un rollo bajo el brazo. *Arde Mississippi*, *Willow* o *Robocop* fueron algunos de los títulos con los que empapelé las paredes de mi habitación, aunque ninguno duró tanto tiempo pegado al corcho como el de *Hecho en el cielo,* una película que han olvidado incluso quienes la hicieron. Dirigía Alan Rudolph, alumno aventajado de la escuela de Robert Altman, y la protagonizaban un dúo de estrellas fugaces propias de los ochenta, Kelly McGillis y Timothy Hutton. Sobre un cielo azul y rosa lleno de nubes blancas flotaban recortados los cuerpos desnudos de los dos protagonistas a punto de darse el beso de sus vidas. A ella le vemos la espalda, a él, bíceps y pezón. Me obsesioné con la imagen, y solo ahora entiendo por qué: quería ser ella para flotar con él. Si en mi casa a alguien le extrañó que un niño de diez años tuviese colgado este póster en la habitación, se hizo el loco.

Con el tiempo he pasado de colgar carteles en la habitación a encargarlos al equipo de diseñadores que trabaja en Filmin. Ellos

diseñan pósteres en tiempo récord que deben despertar el interés del espectador para películas de las que no siempre han oído hablar.

Hay cuatro tipos de diseño: cabezas flotantes, ilustración, fotomontaje o imagen icónica. Las cabezas solo pueden flotar si son rostros reconocibles, ya sean estrellas de Hollywood o de Instagram; las ilustraciones son eficaces si están trabajadas, pero para que lo estén se requiere tiempo y pericia, es decir, dinero. El fotomontaje superará el síndrome del «collage de carpeta de adolescente que va al instituto» si quien lo diseña arriesga y va más allá de encajar fotos como si fueran piezas de un puzle de plastilina.

Nos queda la imagen icónica, que no necesariamente debe serlo a ojos de la historia, sino del director de la obra. Es mi opción favorita y la que, con una buena tipografía y los filtros de Photoshop adecuados, da los mejores resultados cuando uno tiene mucho trabajo y poco tiempo. Luego llega el momento de los *toppings*, esos elementos con los que el distribuidor quiere poner su grano de arena sin saber que es uno más en el desierto. Me refiero, como no, a la santísima trinidad: críticas, estrellas y laureles.

Imprescindible, memorable, extraordinaria, única, te mantiene enganchado al asiento, es el papel de su carrera, la historia de sus vidas o tiene un giro que no esperas. Dos pulgares arriba, cinco estrellas, diez claquetas, ovación. Un millón de espectadores en el país de origen, una docena de premios o nominaciones en festivales que quizá no conozcas y más laureles que en la antigua Roma.

*Laudatio non petita, accusatio manifesta*.

Cuando la película necesita de los demás para valerse por sí misma, o falla la película, o falla el distribuidor, animal inseguro y perezoso que incluso consigue que las películas se parezcan cuando nada tienen que ver unas con otras. Si un nazi pasa por allí, esvástica en el póster; si hay crimen, que se intuya la pistola; si es de época que se vea en los trajes; y si sale un actor famoso, que se lo reconozca a cinco calles de distancia. Y al final, unos pósteres y otros se pegan codazos en las parrillas de las plataformas domésticas, y solo aquellos que, gracias a directores obstinados y a distribuidores arriesgados, han tenido la suficiente personalidad para decir no al uniforme de moda, consiguen atraer la mirada de quien busca diferencia y no repetición.

Me encantaría ser uno de esos distribuidores atrevidos, pero reconozco que formo parte de aquellos que abusan de críticas, laureles, estrellas y cabezas flotantes de actores famosos, herencia de una infancia con

complejos vivida en una calle singular donde me hacía con carteles que todavía hoy sigo queriendo imitar. Sigo siendo el mismo niño que cuando tiene una película «Calle Fideos» en sus manos, en lugar de celebrarlo, disimula avergonzado.

Es hora de crecer.

# 17

***Don't be a lawyer***

Estudiar cine siempre ha costado más que comprarse un coche de alta gama, pero a finales de los noventa las salidas profesionales de una carrera que ni siquiera era licenciatura sino formación profesional, en un país sin industria cinematográfica, anticipaban sueldos que no permitirían ni pagar el billete de autobús. Con el temor de un futuro incierto y el presente de una carrera pagada a precio de Audi, entiendo que mis padres pusieran el grito en el cielo y el llanto en el rostro cuando me marché a Barcelona para hacer las pruebas de acceso a la Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya. Aunque en 1996 la ESCAC era un proyecto incipiente con profesores solo unos años más viejos que sus alumnos y cuya filmografía era rica en cortometrajes desconocidos y nula en largometrajes que no fuesen para televisión, más de trescientos aspirantes a directores nos congregamos una mañana del mes de junio en el claustro del centro de los Escolapios de Sarrià para enfrentarnos a las pruebas de acceso. Solo podíamos entrar cincuenta. No sabría decir cuán difícil fue la criba para los responsables del centro, pero sí recuerdo que el test inicial tenía un nivel de dificultad propio de un prólogo de *Pasapalabra*:

• ¿Quién dirigió *Ciudadano Kane*?

• ¿Quién dirigió *El verdugo*?

• ¿Quién dirigió *Taxi driver*?

• Cita un director neorrealista.

• Cita un director expresionista.

• Cita a tu director favorito.

Luego vino Nick Cave y su canción *I Let in Love in*, a partir de la cual teníamos que escribir un pequeño relato de ficción. El mío, cuatro

ideas mal zurcidas sobre heroína, cristianismo y desamor. La criba culminaba con una entrevista personal en la que te hacían la madre de todas las preguntas:

—¿Por qué quieres dedicarte al cine?

Yo respondí una obviedad:

—Quiero dirigir, contar historias con la cámara, rendir tributo a los directores que me gustan.

Respuesta correcta, prueba de acceso superada.

Mis plegarias habían sido atendidas, iba a estudiar cine en una escuela; eso sí, aún no era universidad, ni siquiera tenía un centro propio en el que desarrollar su actividad.

Durante muchos años la ESCAC vivió cual veinteañero a la espera de poder costearse su independencia, ocupando unas cuantas aulas de los Escolapios de Sarriá, entre curas, niños con uniforme y pasillos infinitos con más animales disecados que en cualquier museo de historia natural.

Josep Maixenchs era el director del centro, un hombre tenaz, intuitivo y con contactos, pero cuyas promesas se cumplían siempre con un instante de retraso. No sé si fue miembro del Partido Comunista o si tenía algún amigo en Moscú, pero todos los que vivimos los primeros años de la ESCAC recordamos con poco cariño unas cámaras de 16 milímetros marca Krasnogorsk que ya eran viejas en la Rusia de Kruschev. El día que tenían a bien funcionar, los alumnos rodábamos nuestras prácticas de carrera, unos cortometrajes que duraban menos que una canción de Rosalía, con los que intentábamos demostrar todo el cine que llevábamos dentro. No sabíamos hacer una tortilla y ya queríamos deslumbrar con nuestra particular deconstrucción. El resultado eran más bien unos huevos rotos propios de gasolinera de carretera secundaria, que siempre sazonábamos con una canción de moda o un tema de banda sonora popular en el clímax del tercer acto, con la firme convicción de que el talento ajeno maquillaría nuestra bochornosa creación. Ante cualquier crítica del profesor, nosotros siempre encontrábamos alguna excusa con la que rebajar nuestra responsabilidad en el crimen cinematográfico que acabábamos de cometer. La culpa era del protagonista, que no se sabía los diálogos; del sol vencido en día de lluvia; de la localización abandonada tres planos antes de tiempo; de la cámara renqueante o del precario sonido directo. La realidad era otra: no sabíamos muy bien qué queríamos

contar, pero sí a quién queríamos imitar.

Al inicio del tercer curso, Maixenchs rompió la hucha y se presentó frente a los alumnos con una noticia inesperada: las clases se iniciarían con un seminario impartido por uno de los grandes profesores de cine de Nueva York, Emil Knebel, un septuagenario judío de origen polaco del que se decía que había enseñado a Martin Scorsese. Hablaba poco, sonreía menos y te miraba como mira un neurólogo el resultado de un TAC. Primera sesión, cada alumno debía proyectar la práctica de la que

estuviese más orgulloso. Con mi inglés de Southampton hice aquello que tanto me había esmerado en perfeccionar durante los primeros años de carrera: enumerar las bondades y excusar los defectos del corto que le acababa de enseñar, la historia de una ruptura sentimental con estética de cine negro y más voz en off de la que cinco minutos de metraje pueden soportar. A la tercera frase, Knebel me interrumpió:

— *Don't be a lawyer*.

Ni el guantazo de *Gilda* dolió tanto. Veinticinco años después, considero que esa fue la principal lección que me dieron en toda la carrera, y la aplico día tras día en Filmin: las excusas se lavan en casa. Al espectador que te ha confiado su tiempo y dinero no le interesan tus problemas con el rodaje o la edición, ni cuánto dinero faltó para rodar una escena con los planos que se merecía o para contratar el equipo soñado. Soñar no es gratis, se paga en el estreno.

Con Knebel acabé descubriendo que la respuesta limpia de autoengaño a la pregunta que me hicieron en la entrevista de acceso era la siguiente: había querido estudiar cine porque me gustaba verlo, no hacerlo.

Todo buen director debe tener tres habilidades: saber contar una historia con el ritmo y la planificación precisa, ser capaz de hacer que los actores se conviertan en los personajes que interpretan y no se queden en muñecos que escupen diálogos que no sienten, y, por último, ser lo bastante generoso como para incorporar a la película algunos de los consejos recibidos durante el rodaje por los miembros más calificados del equipo técnico. Luego están los grandes directores que, además de todo lo anterior, poseen una cualidad de la que se habla mucho pero que abunda muy poco: estilo propio.

La humildad nunca debe ser considerada una virtud en un director. De

hecho, no conozco a ningún director humilde, porque si lo fuera no sería director. Nadie puede convencer a medio centenar de personas, afrontar un rodaje y superar la fase de montaje sin una autoestima del tamaño de la obra de Richard Serra.

Yo, de autoestima iba sobrado, pero me faltaba todo lo demás. Pese a lo cual llegué a cuarto de carrera siendo uno de los doce alumnos elegidos para cursar la especialidad de dirección. El resto de los compañeros de promoción cursaban otras especialidades de futuro no tan incierto —dirección de fotografía, montaje, producción, sonido y guion—.

Todos, directores y futuros jefes de equipo, podíamos presentar nuestro proyecto de corto de final de carrera que, en caso de recibir la bendición de un tribunal de expertos cuyos nombres hace tiempo que olvidé, contaría con 10.000 euros de presupuesto

concedidos por la ESCAC y la cesión del material técnico necesario para llevarlo a cabo.

Se presentaron cincuenta, se eligieron ocho y ninguno fue el mío.

De los doce aspirantes a directores que escuchamos a Emil Knebel pronunciar su *Don't be a lawyer*, solo dos han hecho carrera tras las cámaras: Patricia Font ganó el Goya por su corto *Café para llevar*, y Nely Reguera lo acarició con su debut en el largo *María y los demás*. Francesc Talavera fue el alumno más brillante de nuestra generación; admirador del cine de John Carpenter, sus guiones anticiparon la moda de las paradojas temporales, y suyo era el primer corto en el que Belén Rueda demostró que podía ser una gran actriz de género fantástico. Pese a todo su talento, Francesc asumió que no iba a mejorar a sus maestros, y decidió dejar de ser director para seguir siendo espectador.

Todos lo animaron a dirigir, pero él no quiso. Fue un Bartleby a su manera.

Otros compañeros de clase sí han hecho carrera en la industria: Elena Ruiz ganó el Goya por el montaje de *Lo imposible* y fue decisiva en *El hoyo*, uno de los éxitos internacionales más inesperados del cine español; Javier Ruiz Caldera estudió montaje, pero ha acabado dirigiendo comedias populares como *Tres bodas de más, Spanish Movie* o

*Anacleto,* en las que participaron otros brillantes compañeros de clase: Alberto de Toro como montador y Javier Rodero en la música. Miguel

Ibáñez Monroy estudió producción, pero suyo es uno de los guiones más precisos, y por tanto dolorosos, de lo que significa cumplir años y perder amigos, *La distancia*. Anna Espinach empezó siendo *script*, luego *script doctor*, y hoy es una magnífica guionista de animación infantil. Sin olvidar que de ese curso surgió una promoción de directores de fotografía encabezada por Arnau Valls, Isaac Vila, Pau Castejón, David Valldepérez, Aitor Echevarría y Sergi Vilanova, responsables de algunos videoclips de Katy Perry, Taylor Swift, Billie Eilish, Dua Lipa, C. Tangana o Rosalía.

Veinticinco años después de nuestra graduación, el panorama ha cambiado por completo: estudiar cine se percibe como una opción laboral y no como otro capricho juvenil. Por todo el país proliferan escuelas que en las que cursar diplomaturas, licenciaturas y másteres a precio de Audi. Aulas llenas de estudiantes que espero hagan suyo pronto el consejo de Emil Knebel y no tarden demasiado en encontrar la respuesta a la pregunta que los ha llevado hasta allí: «¿Por qué quieres dedicarte al cine?».

# 18

Cine y videojuegos. Vida extra

Rubén, veinte años, rubio oxigenado, camiseta de La Casa Azul y unas Converse que antaño fueron blancas y hoy son gris roto-sucio, pasa los días en un centro comercial, juega a las recreativas, va al cine en sesión doble y tras cada sesión comenta las películas con Montse, la mujer de la tienda de fotografía, pues, además de un cinéfilo de pro, es fotógrafo aficionado, de los que piensan que la fotografía digital también precisa de impresión en papel. Una tarde, al subir la escalera mecánica, Rubén cruza la mirada con Silvia, una chica nueva en el centro, misma edad, rubia natural, ojos azules, camiseta Jean Seberg, Vans negras recién estrenadas.

La escalera se rompe, ellos se miran, hay química.

En la siguiente secuencia, ya están tomando café, compartiendo anécdotas, sacándose fotos, y antes de que ninguno de los dos diga «invito yo», se dan el primer beso. Podría ser el inicio de otra historia de amor barnizada de glucosa, pero en realidad se trata de una historia de pérdida y misterio, pues, cuando Rubén regresa de la barra tras pagar la cuenta, Silvia ha desaparecido. Ella no está, pero su móvil sigue allí. Alguien la llama, es un número desconocido. Rubén descuelga.

—Diga

Silencio.

—¿Diga?

Silencio

—¿Con quién hablo?

Ruido incomprensible

—¿Me escucha?

Fin de la llamada.

Sin soltar el móvil, se levanta de la mesa, sale de la cafetería en su busca. Va de una tienda a otra hasta llegar a la de fotografía, donde Montse cumple su rol de buena amiga y le permite acceder al archivo de las imágenes grabadas por la cámara de seguridad, en las que se ve la entrada del bar donde quedó con ella por primera y última vez. *Play*, *fast forward*, *pause*: allí está la imagen que los muestra entrando en el bar. *Play*, *fast forward*, *stop*: ni rastro de Silvia saliendo del establecimiento. ¿Cómo es posible? ¿Se ha evaporado? ¿Es una increíble mujer menguante? ¿Dónde ha ido a parar esta paseante desconocida?

Spoiler: al final del relato, Rubén se dará cuenta de que no es un ser humano sino un personaje de videojuego, un Sims de manual en busca de una heroína que solo reaparecerá cuando se conecte al juego la persona que lo maneja.

Este era el planteamiento de *Deathwatch,* el guion del cortometraje que debía de haber dirigido como proyecto final de carrera si hubiera pasado el corte del tribunal de la ESCAC. Ciencia ficción existencial, con un casting que en mis sueños incluía a Rubén Ochandiano y a Silvia Abascal, y que empezaba bebiendo en las fuentes de *Extraño suceso*, de Terence Fisher, y *Frenético*, de Roman Polanski, para acabar en una borrachera de *El show de Truman*, de Peter Weir, y el cine de la productora Dimension, responsable de *Scream*, *The Faculty* o *Mimic*.

Tras el portazo recibido, guardé el guion en una caja, hice las maletas, acepté que lo mío no era dirigir y viajé de Barcelona a Mallorca con la diplomatura bajo el brazo. Allí me esperaban una madre viuda con ganas de reencuentro, el videoclub de mi padre —

que necesitaba un nuevo rumbo— y un trabajo inesperado que acabó por dar sentido a este regreso: el de crítico de videojuegos en una revista que acababa de salir al mercado, *Game Live Pc*.

Desconozco qué llevó a Jordi Navarrete y a Miguel Echarri, director y editor de la publicación, a depositar su confianza en un niño grande de veintiún años al que nunca habían visto en persona, pero durante lo que duró la última edad de oro de las revistas en papel me pagaron muy bien por escribir en primera persona reseñas de juegos de acción que casi siempre calificaba con una nota más baja de lo deseable según los responsables comerciales de la revista. Cada mes recibían llamadas de los anunciantes

amenazando con retirar la publicidad si sus videojuegos no alcanzaban el excelente.

Jordi Navarrete nunca subió una nota ni animó a los analistas a que lo hiciesen. A los cinco años *Game Live Pc* dejó de publicarse. Desencantado, dejé de jugar.

Siempre fui mejor espectador que jugador de videojuegos. Me interesaban más las historias complejas, los héroes alejados del cliché y los diálogos ocurrentes que las mecánicas propias del formato, ya fuesen puzles que había que resolver o grandes enemigos que vencer. [9] Durante un tiempo me empeñé en establecer paralelismos entre cine y videojuegos, hasta que llegué a la conclusión de que cuanto más intentan parecerse, más empeoran. El cementerio de las películas olvidadas está lleno de versiones cinematográficas de juegos de éxito. Sin embargo, películas como *eXistenZ*, de David Cronenberg, *Matrix*, de Lana y Lilly Wachowski, *Lo que esconde Silver Lake*, de David Robert Mitchell, y *Dark City*, de Alex Proyas, sin basarse en videojuego alguno, sí han sabido trasladar uno de los elementos más atractivos del formato: el hecho de que en un momento de la trama el personaje protagonista se da cuenta de que es eso, un personaje de ficción que sigue los designios de alguien que lo controla. El dilema del libre albedrío se resuelve tal que así: en el cine, Dios es el director; en el videojuego, Dios eres tú.

En la escena final de *Deathwatch*, Rubén regresaba a la cafetería con la esperanza de que Silvia reapareciera, pero es él quien finalmente acaba desapareciendo. La partida se ha acabado y la cámara se acerca a la mesa del bar para encuadrar la única prueba que ha dejado nuestro protagonista de su paso por esta ficción: una foto impresa en la que se ve a la efímera pareja sonriendo despreocupadamente en ese mismo lugar.

# 19

Tras el mostrador del videoclub

Mi padre tuvo videoclubs en salas de bingo, salas de cine, panaderías y bares de carretera, pero a su muerte solo conservaba uno, el Casablanca, cuya gestión compartía con una joven socia que tenía nombre de estrella de Hollywood de los ochenta, Maxi: metro sesenta, pelo rizado y una sonrisa a jornada completa con la que mostraba sin rubor unos dientes que habían esquivado demasiadas veces la visita al dentista. Maxi no era cinéfila, pero tenía todas las virtudes que debe tener una buena dependienta: de los clientes recordaba su nombre, sus gustos y los suficientes detalles familiares, enfermedades, efemérides o separaciones, para hacerlos sentir en casa. Junto con ella trabajaba Toñi, una treintañera cordobesa que de haberse apellidado Salazar podría haber formado parte de Azúcar Moreno. Bella, alta y con el maquillaje adecuado para pasar seis horas de martes a domingo bajo la luz de los neones sin descomponerse en el intento.

El videoclub no llegó a conocer el datáfono, así que todos los clientes debían pagar en efectivo, y el dinero se acumulaba en un cajón del mostrador sin llave de seguridad alguna. Esta información no les pasó por alto a los heroinómanos de la zona, que intentaron atracarnos no pocas veces. Y escribo «intentaron» sin darlo por hecho, porque Maxi y Toñi tenían a buen recaudo otro de esos regalos que nos había hecho un distribuidor de cine en los noventa: un machete digno de una secuela de Rambo que ellas empuñaban sin fragilidad alguna. Lo que nunca adivinaron todos esos atracadores que huían espantados ante el arma blanca era que el cuchillo en cuestión no servía ni para cortar mantequilla. Lo que tampoco supieron fue que su camello era uno de los mejores clientes de nuestro local, uno de los pocos que pagaba recargos por devolución tardía sin rechistar y alquilaba películas de diez en diez las noches de viernes y sábado, pues lo único que lo mantenía despierto durante las madrugadas que tenía abierta su farmacia de la muerte eran las películas policiacas de Bruce Willis y Steven Seagal. Esas en las que los protagonistas paradójicamente perseguían a traficantes como él.

Otro de nuestros clientes más peculiares se llamaba Vicentet, cara de Gollum, cuerpo de Bilbo, uñas negras con más gérmenes que el Nostromo de Alien, barba de tres días y un hedor a pantano que no

podía enmascarar ni la media botella de Brummel con que se rociaba cada vez que venía al videoclub, anticipando que esa tarde trabajaba Toñi, su oscuro objeto del deseo. Vicentet tenía una edad indefinida entre los cuarenta y los sesenta, vivía de una pensión de invalidez y dedicaba sus días a escribir poemas de amor en catalán que le recitaba a Toñi para incomodidad de esta. Lo que hoy sería acoso, hace veinte años era visto como la simpática extravagancia de un pobre perturbado que podría protagonizar mi poema favorito de Baudelaire, que tan bien cantaba Léo Ferré:

*La rue assourdissante autour de moi hurlait.*

*Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,*

*Une femme passa, d'une main fastueuse*

*Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;*

*Agile et noble, avec sa jambe de statue.*

*Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,*

*Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,*

*La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.*

*Un éclair… puis la nuit! —Fugitive beauté*

*Dont le regard m'a fait soudainement renaître,*

*Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?*

*Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!*

*Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!* [10]

(La calle ensordecedora aullaba a mi alrededor.

Alta, delgada, enlutada, dolor majestuoso,

Una mujer pasó, con mano fastuosa

Levantando, balanceando el festón y el dobladillo;

Ágil y noble, con su pierna de estatua.

Yo, yo bebí, crispado como un extravagante,

En su pupila, cielo lívido donde germina el huracán, La dulzura que fascina y el placer que mata.

Un rayo... ¡después la noche! —Fugitiva belleza

Cuya mirada me ha hecho súbitamente renacer,

¿No te veré más que en la eternidad?

En otra parte, ¡lejos de aquí! ¡Demasiado tarde! ¡Jamás, tal vez!

Porque ignoro adónde huiste tú, no sabes adónde voy, ¡Oh, tú, a la que yo habría amado, ¡oh, tú, que lo sabías!)

Un buen día Vicentet aceptó su derrota, dejó de importunar a Toñi y solo entraba en el videoclub los días en los que yo estaba tras el mostrador. Era un gran admirador del cine clásico, siempre que fuese en color; el blanco y negro lo ponía triste porque, según decía, « *tots estan morts*».

Compartíamos entusiasmo por el cine de Nicholas Ray, en especial por tres películas capitales que mostraban su versatilidad como director: una de gánsteres con Robert Taylor y Cyd Charisse ( *Chicago años 30*), el western romántico por antonomasia, con Joan Crawford y Sterling Hayden ( *Johnny Guitar*), y el primer drama rodado en Hollywood que denunciaba la adicción a la cortisona, un medicamento comprado bajo prescripción médica ( *Más poderoso que la vida*).

Vicentet tuvo un final digno de un poeta maldito del París decimonónico: falleció de una parada respiratoria al salir de un bar de lesbianas al que acudía todas las noches para beber coñac en exceso mientras le recitaba sus nuevos poemas a la camarera principal.

Futbolistas, poetas, camellos, profesores, cirujanos, estudiantes y jubilados..., piense una profesión y acertará. Un lluvioso sábado por la

noche de cualquier semana de la década dorada del negocio (entre 1995 y 2005), en los pasillos del videoclub se congregaba la gente más diversa y heterogénea de cualquier negocio del país. No todos buscaban lo mismo, pero tarde o temprano todos acabaron alquilando en el Casablanca la película más rentable de nuestra historia: *Sospechosos habituales*.

Lo tenía todo: ritmo, giros de guion, un actor reconocible que aún no había caído en desgracia y un final que ni el más avezado de los clientes era capaz de anticipar.

Además, había pasado de puntillas por las salas y los propietarios de videoclubs

sabíamos que lo que no triunfaba en cines sí podía hacerlo en alquiler, como demostraron *Memento*, *Breakdown, El club de la lucha, Réquiem por un sueño* o *Ciudadano X*.

Triunfos inesperados, recomendaciones infalibles —una bendición para el dependiente que siempre celebraban los clientes, y un ejemplo de manual de lo bien que funcionaba el boca-oreja—, que reciben la etiqueta de *sleepers* y son como la trufa blanca, el bien más buscado de la industria.

Hoy las trufas se encuentran en las plataformas, y su hallazgo lo compartimos en las redes; apenas quedan un centenar de videoclubs abiertos. Hace veinte años había más de cinco mil. El Casablanca cerró sus puertas en 2006, un año después de que Maxi y yo lo traspasáramos. El día que bajamos la persiana por última vez decidimos invitar a cenar a los clientes más asiduos. Hubo lágrimas, anécdotas, brindamos por la memoria de Vicentet, recordamos la cantidad de atracos frustrados que habíamos sufrido y nos prometimos felices reencuentros. Llevo quince años en Filmin y, pese a todos los éxitos y festejos vividos, sigue sin haber nada mejor que la mirada de gratitud de un cliente satisfecho devolviendo una película que le había entusiasmado.

# 20

El cine tras la pérdida

Chaplin, así se llamaba el primer multicines de Mallorca y cuarto de España. Abrió sus puertas a finales de los años setenta, y ya entonces recibió no pocas críticas por el tamaño de sus salas y pantallas. Empezó su andadura programando *La gran comilona*, y la elección no fue casual, pues con los años, uno de sus socios promotores, Joan Olives, acabó erigiéndose en un referente de la gastronomía balear con su añorado restaurante Malvasía. En sus cines, tras la proyección de películas como *El festín de Babette* o *Como agua para chocolate*, organizaba cenas temáticas para unos pocos a precio de trufa blanca en Navidad. Resulta paradójico en alguien que fue tesorero del Partido Comunista de Baleares.

Más popular era otra de las actividades emblemáticas de sus salas, las doce horas de terror. Era un evento veraniego multitudinario durante el cual se proyectaban seis películas de terror, novedades, films clásicos y una cinta sorpresa. Allí se vieron sagas como *Pesadilla en Elm Street, Halloween, Tiburón,* clásicos como *La matanza de Texas, La profecía* o *El exorcista*, pasando por cine gore como *Braindead* o *Re-Animator*. Y escribo «se vieron» en lugar de «vi» porque yo esas doce horas de terror me las pasaba durmiendo, y ni los gritos de cien personas susto tras susto conseguían despertarme. Lo confieso: ni entonces ni ahora he conseguido superar una sesión de las diez de la noche sin quedarme dormido. Es el peaje de quien se levanta en horario de panadero clásico español y se acuesta a la misma hora que un funcionario escandinavo, así que a los multicines siempre voy a primera hora para asistir a una sesión doble, que en el caso de los cines Chaplin consistió durante muchos años en el clásico «pago una película y me cuelo en la siguiente». No era tarea fácil, requería un buen conocimiento de los horarios y las duraciones de las películas, agilidad en el cambio de sala y un mapa mental de dónde se encontraban los baños, donde podías hacer tiempo entre una sesión y otra sin ser visto. Dado que soy más patoso que Garfield después de comerse una lasaña, sigue sorprendiéndome que ningún acomodador se diera cuenta de que en su local había un adolescente que se pasaba gran parte de los sábados transitando de una sala a otra. Sé que el hecho de que el salario semanal de un estudiante de EGB no alcanzase

ni para costear un día en el cine viendo varias películas no excusa mi conducta de entonces, aunque hoy en día con una suma equivalente se puede acceder a todos los contenidos de una plataforma durante un mes entero.

Lo que condenó a los cines Chaplin a cerrar las puertas a los veintiséis años de edad no fueron las plataformas, sino la apertura de nuevos multicines con pantallas gigantes y aparcamientos gratuitos. Una de las últimas películas que vi en sus salas fue *Tierras de penumbra*, un romance con final infeliz entre el escritor británico C. S. Lewis y la escritora estadounidense Joy Gresham, que falleció víctima de un cáncer óseo a los

cuarenta y cinco años de edad tras cuatro años de matrimonio. Lewis moriría tres años después. En la película, Anthony Hopkins encarna a Lewis, y Debra Winger a Joy. El primero prolongaba su momento de gloria tras *Regreso a Howards End* y *Lo que queda del día* con otro melodrama británico de té, pastas, niebla y chimenea. La segunda, repetía papel con muerte prematura incluida por causa de la maldita enfermedad que en *La fuerza del cariño* le dio fama, dinero y una nominación al Oscar. Y fue esa maldita enfermedad la que me hizo salir corriendo de la sala y acercarme hasta la cabina más cercana para llamar a mi madre y advertirla con estas categóricas palabras:

— *Mamà, no hi aneu.*

Su mejor amiga, Paquita Gisbert, una de las personas más atentas, sensibles y cariñosas que he conocido, acababa de perder a su marido por un cáncer fulminante, y esa noche tenía previsto llevarla al cine a ver *Tierras de penumbra*. Aquella llamada impidió que una ficción empeorase su realidad.

Tres meses después de la muerte de mi padre, animé a mi madre a que volviera a una sala de cine, donde tantos buenos recuerdos había compartido con su marido. Fuimos juntos y opté por una comedia romántica placentera e indolora, *Notting Hill*. Era un sábado de julio en una sala semivacía de un multicines ya difunto, en Porto Pi. Tras cada encuentro y desencuentro entre Julia Roberts y Hugh Grant observaba a mi madre, tenía el gesto incómodo de quien no quiere estar allí sufriendo el duelo frente a la alegría impostada de dos enamorados de ficción. Aquella película le había llegado demasiado pronto o demasiado tarde.

Con el tiempo, mi madre y Paquita, dos viudas cinéfilas, retomaron el placer de ir al cine cada sábado. Ficciones con las que dejar atrás el

duelo, aunque no siempre lo conseguían. De *Magnolia* salieron a la hora de proyección tras la tercera escena en la que aparecía Jason Robards agonizando en su lecho de muerte.

Ellas formaban parte de esas generaciones que tenían entre cincuenta y cinco y setenta y cinco años, y que convirtieron en un hábito saludable ir al cine una vez por semana en busca de comedias amables, dramas históricos, preferiblemente con nazis, y thrillers con más clase que vísceras. Estas películas mantuvieron a salvo del cierre a la gran mayoría de salas de centros urbanos hasta que llegó la pandemia y la costumbre se perdió por razones de sobra conocidas.

Mucho se ha escrito sobre las advertencias que deben preceder la emisión de una película: contiene escenas de sexo explícito, violencia implícita, drogas ilegales y lenguaje soez. Otros creen conveniente advertir también al espectador de que la obra

que van a ver contiene comentarios racistas, machistas u homófobos. Yo animo a cines y plataformas a que incluyan una advertencia cuando la película no sea recomendable para quienes han sufrido una pérdida reciente. En esos casos, el cine no sana, duele.

# 21

Llámalo por su nombre

Llegué antes al cine gay que a aceptar que yo lo era. A los catorce, *Los juncos salvajes*.

Película canónica dirigida por André Techiné perteneciente a ese subgénero casi siempre veraniego conocido como «despertar sexual», en el que el protagonista surfea por las etapas del autoengaño, primer amor, previsible rechazo, gran decepción y aceptación final de lo que uno es y de lo que acabará viniendo. Cuando vi *Los juncos salvajes* yo cursaba primero de Autoengaño, y para dar con el primer amor fueron necesarios muchos años y otras tantas películas del subgénero: *Get Real*, *Beautiful Thing*, *Primer verano*, *Tormenta de verano* y *Camp*. No todas brillan, ni cuentan con personajes matizados o grandes puestas en escena, pero todas sirvieron a la causa para la que habían sido creadas: que homosexuales como yo nos sintiésemos menos solos.

Al despertar le sigue siempre el día a día, y *Queer as Folk* fue la primera serie que hizo de la homosexualidad bandera y no estigma. Era británica, explícita y alegre. Sonaban Pulp, Bowie y Blur, y en ella salían un grupo de amigos que compartían confidencias, amantes y problemas laborales. Fueron diez episodios divididos en dos temporadas que yo veía a escondidas en mi habitación de Palma con los auriculares puestos, con un temor permanente a que entrase mi madre y tuviera que dar explicaciones para las que aún no estábamos preparados ni ella ni yo. Poco ayudaba que los personajes homosexuales en el cine generalista fuesen enfermos de sida ( *Philadelphia*, *Los amigos de Peter*), asesinos depravados ( *El silencio de los corderos*) o flores de otoño ( *Una jaula de grillos*, *Las aventuras de Priscilla*). La normalidad se hallaba a muchas ficciones de distancia.

El 1 de julio de 2005 se aprobó en nuestro país la ley del matrimonio homosexual, en 2006 un millón y medio de personas vieron en cines *Brokeback Mountain*, y con el viento supuestamente a favor salí del armario en 2007, protagonizando una escena en la que hubo más gritos, susurros y llantos que en toda la filmografía de Bergman. «Out of the Closet, Into the Fire».[11]

Siempre he aprovechado los viajes en AVE para ponerme al día con

visionados pendientes de películas que, tras proyectarse en algún festival internacional, me ofrecen productores o agentes de venta para su posible distribución en España. Un martes de abril de 2012 estaba sentado en un vagón —silencio en el tren de la tarde— cuando empecé a ver *Keep the Lights On*, drama autobiográfico sobre un romance autodestructivo con sexo explícito, drogas duras y canciones de Arthur Russell, escrito y dirigido por Ira Sachs. Al primer pene, una mirada de asco infinito recorrió la pantalla hasta llegar a mi cara. El propietario de aquellos ojos era un empresario sacado de las

páginas de *Expansión* y del imaginario de Mario Conde. Al segundo culo en pantalla, sus dedos golpearon mi hombro y me dijo:

—Perdona.

—¿Sí?

—¿Te importaría dejar de ver porno?

—¿Cómo?

—Por respeto a los demás, te pido que dejes de ver porno.

—No es porno, es cine.

—Como quieras, pero lo dejas de ver, ¿vale?

—¿Quiere que llame al revisor?

Me miró con la cara de asco y desprecio de quien se cree con poder, pero se sabe sin mandato, se levantó del asiento y deduzco que fue hacia el bar a ahogar su homofobia entre gintonics y cafés. No regresó.

Feliz, acabé con mi drama, llegué a Barcelona, y de Sants a los Cines Aribau, donde me esperaban para hacer una presentación en el marco del Festival DA; en la sala, llena a rebosar, otra película con sexo, fiesta, drogas y final infeliz: *Weekend*.

Mientras que las películas con la etiqueta «Despertar Sexual» suelen acompañarnos cuando las vemos teniendo la misma edad que sus protagonistas, en cambio, títulos como *Weekend*, *Keep the Lights On*, *God's Own Country*, *Yossi & Jagger*, *Shortbus*, *Fin de siglo*, *Tomcat* o *Un hombre soltero* lo hacen en la siguiente etapa vital. *Queer as Folk* fue la serie que querría haber vivido, y *Looking* la serie que creía estar viviendo. Al primer amor, con su exceso de ingenuidad y deseo, le

sucede el hastío, la infidelidad, relaciones abiertas con acuerdos reversibles, la ruptura con o sin reconciliación, los amigos con cuarenta que siguen solteros desde los veinte, el uso y abuso de Grindr, Tinder y popper, las discusiones sobre la gestación subrogada, la adopción tardía y el miedo a la soledad de quien inicia su tercer acto sin otra compañía que su móvil.

Es cierto que la condición sexual de los protagonistas de una ficción no debería limitar su alcance comercial, pero salvo que en su cartel luzcan un Oscar ( *Moonlight*, *Call Me by Your Name* y la citada *Brokeback Mountain*) o el sello de Netflix ( *Élite, Smiley*), su

audiencia difícilmente trascenderá el nicho. Orgullo y condena, como la de todos esos actores, jóvenes y no tan jóvenes, que han salido del armario con la convicción de que tras los aplausos y los abrazos de agentes y productores les seguirían llegando papeles protagonistas de romances heterosexuales o de héroes de superproducciones de acción.

La historia reciente demuestra que a la industria del cine, como a la sociedad, aún le quedan algunos años para hacer suyas esas ficciones inclusivas que aspiran a acabar con sociedades excluyentes. Hasta entonces, aquellos que nos sentimos identificados con algunas de las siglas del movimiento LGBTIQ+ seguiremos acudiendo a ellas. A veces servirán de guía, casi siempre de refugio.

# 22

Si una noche de invierno un viajero

Un hombre con sombrero, gabardina beige y maletín de cuero llega a una estación de tren. Noche cerrada, niebla en aumento. A un lado de la vía, él. Llamémosle señor X.

Ojos de vodka, dientes de tabaco, panza de hidratos y una edad que oscila entre el primer divorcio y la prejubilación. Enfrente, dos personas vestidas de chándal que no tienen cuerpo de haber practicado deporte. No les vemos las caras, pero intuimos sus ojos. Miran a nuestro intranquilo protagonista. No hablan, no se mueven, guardan silencio. Un minuto, dos, tres. Plano corto del maletín de piel negro que también enmarca los puños sucios de una camisa que antaño fue blanca y ahora es lejía, y descubrimos que X no solo devora hidratos, también lo hace con sus uñas. Luce un anillo de casado que solo podrá salir de su dedo con una sierra o con cirugía. En la otra muñeca, correa de piel, reloj de oro, agujas que, en cinco, cuatro, tres, dos, uno, señalan la medianoche. Suena un silbato, un tren se acerca, y cuando la cámara vuelve a prestar atención a la vía de enfrente, los dos hombres han desaparecido. Nuestro protagonista mira a ambos lados, busca a quien no quiere encontrar, se lleva el maletín al pecho, latidos de un corazón con las arterias obstruidas. No sabe si moverse o esperar; huir no es una opción. El tren se acerca, aumenta la intensidad del silbido. Humo, niebla y otro plano corto del señor X. No lo había mencionado antes, pero lleva gafas con cristales del grosor de un vaso de whisky que le empequeñecen unos ojos azules que, en su juventud, antes del vodka, los hidratos y el estrés, debieron de enamorar a la que le puso el anillo tras decir «sí, quiero». Nunca sabremos quién es ella, o él; tampoco si seguían enamorados, si fingían pasión o si ya se habían divorciado. Y no lo sabremos porque al último silbido del tren se le unirá, en dúo mortal, el grito del señor X tras caerse a las vías, empujado por uno de los tipos en chándal, mientras el otro le arranca el maletín de cuero de las manos. Alguien los ha contratado para hacerse con aquel objeto y deshacerse de su dueño. Pero ¿qué esconde el maletín?, ¿quién los ha contratado?, ¿quién era el señor X?

Preguntas que nunca tendrán respuesta, porque lo que acabamos de leer, aunque podría pertenecer al prólogo de una película clásica de

misterio, solo es el inicio de un capítulo que aborda una tesis universal: la peripecia, al igual que el azúcar, es un ingrediente tan adictivo como necesario, aunque de un tiempo a esta parte produce más bollería industrial que tartas de alta repostería. La peripecia sin personajes que la sustenten es evasión y derrota, videojuego sin mando, novela de playa que se olvida antes que el bronceado de un verano. Tan fácil es crear un inicio misterioso como difícil resulta confirmarlo con un segundo acto donde las respuestas a los enigmas no sean nuevos enigmas que deban resolverse en un final cerrado a interpretaciones y abierto a frustraciones. O a la inversa. Final abierto, preguntas en el aire, debate en la platea.

Hay un personaje cuyas peripecias siempre han sido mi perdición: Sherlock Holmes.

En mi infancia tuve pocos amigos a los que viera más que a Basil Rathbone y a Nigel Bruce. Fueron Holmes y Watson, detective y doctor en catorce películas clásicas rodadas antes, durante y después de la Segunda Guerra Mundial. En su origen las crearon para entretener a un público adulto necesitado de evasión, pero con los años se han convertido en una puerta de acceso al cine clásico transitada incluso por los más pequeños de la casa. Películas cortas, personajes con carisma, elegancia e ingenio, y tramas en las que hay más inocencia que maldad. No pasa un año sin que vuelva a ellas o a alguna de las adaptaciones que las sucedieron en cine o televisión. Mis Holmes favoritos, Peter Cushing y Jeremy Brett. Mi Holmes favorita, *El secreto de la pirámide*.

Una película de aventuras juvenil ambientada en una academia de estudiantes que empieza con pasteles artesanos que cobran vida y acaba con una escena poscréditos que hizo soñar a una generación con una secuela que nunca llegó. Su lugar lo ocupó un mago con una cicatriz en la frente cuyas aventuras guardan no pocos paralelismos con esta película sin descendencia. La saga de Harry Potter es un buen ejemplo del cine de peripecias y fuegos de artificio que domina la cartelera de cines y plataformas. Películas que son franquicias, tiovivos climáticos sin tiempos muertos, con personajes binarios por dentro, aunque atractivos por fuera. Sus creadores las justifican afirmando que esta es la única forma de mantener la atención de una generación de espectadores abrumada por la oferta, tentada por múltiples pantallas e infiel a casi todas. Ante la exigencia de una obra con ritmo pausado y silencios incómodos, impaciencia y abandono al son de un «no me engancha». Tres palabras que no son patrimonio exclusivo de la generación Z, sino *leit motiv* de todos aquellos que hoy se sientan frente a una pantalla.

En el verano de 2022 invitamos a Albert Serra a Palma para presentar *Pacifiction*. Era la primera proyección en España tras triunfar en Cannes, uno de los platos fuertes de la decimosegunda edición del Atlàntida Film Fest. Mil personas llenaban el patio central de un bello edificio del siglo XVII. A todas les esperaban tres horas de viaje introspectivo por la Polinesia Francesa entre olas de surf y atardeceres de postal. Un «no te va a enganchar» de manual al que el director hizo frente subiendo al escenario y diciendo estas palabras:

Buenas noches. Gracias a todos por venir aquí a ver la única buena película española que se ha hecho este año. Tengo dos noticias que darles. Una mala y otra buena. La mala es que la película dura tres horas. La buena es que lo mejor está en los últimos treinta minutos, y son los mejores que he rodado y rodaré jamás.

Ante la hipérbole, risas y aplausos. Pese a ella, menos de media sala llegó al final del viaje. Quienes lo hicieron acabaron tan exhaustos como entusiasmados, y muchos de ellos vinieron a agradecernos a la organización del festival que programásemos obras así. Euforia y gratitud. A su manera habían alcanzado la cima tras el largo viaje.

La primera vez que sentí algo similar fue en la sala 1 de los Cines Verdi de Barcelona, el verano de 1996. Por la mañana había hecho las pruebas para entrar en la ESCAC, y con la euforia de quien ya se ve con un pie dentro fui a ver esa película de la que muchos de mis futuros compañeros hablaban entre prueba y canción, y que iba a ser la primera producción griega que vería en mi vida, *La mirada de Ulises*. Tres horas de viaje homérico por una Europa que volvía a la guerra pese a seguir en ruinas. En esta ocasión no estaba el director, Theo Angelopoulos, para animar al público a que llegase hasta el final de la obra sin abandonar la sala. No hizo falta. El director había puesto sus palabras en boca de A., personaje central de la película y *alter ego* del director, protagonizado por Harvey Keitel:

El viaje es la única manera que tengo de descubrirme a mí mismo. En el camino te pierdes y terminas solo, atraviesas todas las etapas del viaje, de la literal a la metafórica, del viaje de regreso al utópico, del que va hasta un lugar, al que no va a ningún lado.

Si el cine de peripecia con detectives, magos o aventureros nos anima, acompaña y entretiene, el que proponen Serra o Angelopoulos exige, inspira y conmueve. Entre unos y otros hay un universo cinematográfico lleno de matices y de diversas capas de profundidad, pero sirva este capítulo para reivindicar el placer último de acercarse a la obra de Serra y Angelopoulos, así como a la de Tarr, Ozu, Akerman, Antonioni, Kiarostami, Mizoguchi, Dreyer, Bergman o Tarkovsky. No siempre estaremos de humor para verlos, pero ojalá todos encontremos la ocasión para hacerlo. Al principio puede costar, pero al final siempre hay recompensa, la de terminar cada viaje entendiendo un poco más al ser humano.

# 23

Lo mejor de ella

Hay tráilers que se compran, hay tráilers que se venden, hay tráilers que recuerdan, hay tráilers que mienten, hay tráilers que prefieren no hablar, hay tráilers que se entienden.

Hay quien no tiene suerte y prefiere engañarte, sabiendo lo fácil que resulta ganarte.

Hay tres tipos de espectadores de tráilers: los que los esperan, los que se sorprenden y los que no reniegan de ellos. Fui de los primeros, soy de los últimos.

En salas de cine de los ochenta y los noventa, cortinilla de cuarenta segundos, música de Josep Lobell y cuatro sílabas inolvidables: *Mooooo viiie reee cord*. Tras ella, nervios.

Los míos y los de otros cinéfilos, jóvenes y no tan jóvenes, que nos aventurábamos a adivinar qué películas iban a anunciarse cuando aparecía el logo animado de un estudio de Hollywood, ya fuese león, gran dama, planeta resplandeciente o pico nevado. Tras las primeras imágenes, sorpresa o decepción, expectativa o desencanto. Hasta que un día todo cambió: una prótesis en forma de lupa recorría un mapa propio de las películas de aventuras del cine clásico y se detenía en unas islas que tenían nombres de actores.

Primero, Robin Williams. Después, Dustin Hoffman, Julia Roberts, Bob Hoskins. Última parada, el hombre que los dirigía: Steven Spielberg. Tras él, el mapa de Nunca Jamás ardía y el misterioso capitán cambiaba de prótesis para ponerse el garfio. Todo sucedía en poco más de un minuto, pero en treinta años no he olvidado la emoción que sentí al verlo, era el primer *teaser* de mi vida, el de *Hook*. No recuerdo la película que vi después de que pasaran un tráiler, pero sí que en cuanto terminó la sesión me fui corriendo a Discos Pelayo, y al llegar a la tienda, sin aliento, pues practicaba mucho menos deporte que cinefilia, me apoyé en el mostrador de formica blanca y resollé:

—Hola, ¿tienen el disco de *Hook*?

—¿Cuál quieres?

—No entiendo, ¿hay muchos?

—Pues sí, bastantes.

—El de la película.

—¿Cuál de las dos?

—¿Hay dos películas?

—Sí, *Tommy* y *Quadrophenia*.

Yo buscaba cine de aventuras, mientras que la dependienta me ofrecía ópera rock. Mi falta de aliento y una vocalización digna de un actor primerizo convirtió *Hook* en The Who. Una vez desfazido el entuerto, invertí la paga de muchas semanas en llevarme a casa el disco de una película de la que solo había visto arder un mapa. Escuché la banda sonora en bucle hasta que llegó la primavera, se estrenó *Hook* y descubrí que lo mejor ya lo conocía: el *teaser* y el disco. La película empieza con una representación de teatro escolar y se desarrolla como si todos sus personajes creyesen que seguían actuando en la función.

Si los tráilers son la primera cita con una película que muchas veces decepciona, los *teasers* son el intercambio de mensajes en Tinder, Grindr o Instagram que las suele preceder. En estas piezas predomina el ingenio, la ocurrencia y la exhibición de unos pocos planos, pero buenos. Son gancho y garfio. Los tráilers son café, paseo, mirada y vino, una fórmula que los equipos de marketing creen infalible y casi siempre resulta agotadora: dos minutos y medio de escenas que anticipan la trama conservando el misterio, salpicadas de frases atribuidas a críticos que parecen publicistas: «Excelente, emotiva, trepidante, con interpretaciones memorables, bellas localizaciones o giros inesperados», y laureles con premios de festivales que difícilmente visitarás. De fondo, una música a veces emotiva, casi siempre rimbombante, cuyas últimas notas acompañan los créditos principales donde aparecen los actores en orden de mayor a menor importancia, y los Oscar que estos ganaron o perdieron por alguna película que ni siquiera recuerdas.

Toda norma tiene su excepción, y en el mundo de los tráilers esta la constituye el cine de terror. Es el género más libre, el que más arriesga a la hora de venderlo y el único en el que el público podría llegar a sentirse protagonista.

Sitges, 5 de octubre de 2007, preestreno de *[* REC *]*.

Una cámara graba las reacciones de la sala; son planos medios de gente que se tapa la boca o la cara, que salta de la silla, abraza a su pareja, a sus amigos o las bolsas de palomitas. Entre la audiencia también estoy yo, gritando como el más temeroso amedrentado y aplaudiendo como el más entusiasta. Fue una noche memorable que a muchos nos quitó el sueño, y a Filmax, su productora, le permitió crear uno de los *teasers* más imitados del cine de terror reciente.

Del cine de terror clásico recomendaría otros cuatro: *El exorcista* empezaba como tantos otros tráilers hasta que una sucesión de fotogramas en blanco y negro con la cara desencajada de Linda Blair en modo diablo causaron pánico en su momento; *Alien* sorprende no solo por sus imágenes ricas en naves, monstruos, sangre y vísceras, sino

también porque en ellas no hay diálogo, haciendo honor al eslogan de la película que reza: «En el espacio nadie podrá oír tus gritos»; *El resplandor* fija el plano en las puertas del ascensor del hotel Overlook, de cuyo interior sale suficiente sangre como para llenar tres piscinas comunitarias mientras aparecen los títulos de crédito. King, Kubrick, Nicholson, Duvall. Los tres tienen la extensión habitual de un tráiler, dos minutos y algunos segundos. El de *Psicosis* dura seis minutos, y mientras transcurre no vemos ni a Norman Bates ni a su madre, sino a Alfred Hitchcock paseándose por sus aposentos, motel y mansión, mientras pasa lista a todos los giros de guion de la película. Un metatráiler con hechuras de antitráiler, largo, anticlimático, explicativo y sin los actores protagonistas, que hoy seguimos celebrando, pues en nada se parece a los tráilers actuales, que vemos en las páginas web con sus exclusivas temporales, en Youtube con sus canales específicos, en Twitter con sus cuentas validadas o en TikTok a través de influencers variopintos. Un bufet libre, *la grande bouffe* de nuestro tiempo, que me ha convertido en alguien que ha pasado de esperar los tráilers a evitarlos.

# 24

Colorete y quitasueño

Cada domingo Toni, mi padre, iba a jugar al tenis con los amigos, partida de dobles en una pista de tierra en el Club de Hielo. Llevaban jugando desde que las raquetas eran de madera y Jimmy Connors un icono popular, y su tradición terminó con una arteria obstruida, infarto fulminante, un 25 de abril de 1999. Tenía cincuenta y cinco años.

*No existe vida,*

*que,*

*aun*

*por*

*un*

*instante,*

*no sea inmortal.*

*La muerte*

*siempre llega con ese instante de retraso.*

*En*

*vano*

*golpea*

*la*

*aldaba*

*en la puerta invisible.*

*Lo ya vivido*

*no se lo puede llevar*.

Lo firma Wisława Szymborska y me lo recordó un buen amigo el día del funeral en la iglesia de los Carmelitas de Palma. En la primera fila estábamos sentados un padre sin hijo, una esposa sin marido y dos hermanos sin padre. Jaume, Pilar, Sara y Jaume.

Detrás, familiares, amigos, compañeros de profesión y clientes del único videoclub que conservaba mi padre, el Casablanca. Si el duelo tiene cinco etapas, nosotros no estábamos ni en el tráiler. En shock, entre abrazos de quienes lo querían y de quienes fingían quererlo, acabó el funeral, abandonamos la iglesia y al dirigirnos a casa me paró un hombre al que solo había visto una vez en mi vida: — *No passis pena, t'ho quedaràs tu*.

Era Juan Carlos Tous, director comercial de Manga Films, el jefe de mi padre. Metro setenta y cinco, pelo negro con canas de hombre de cincuenta pese a no haber llegado a los cuarenta, cuerpo de ejecutivo de ESADE con querencia por los deportes de fin de semana y, desde esa noche de abril, mi otro padre.

Juan Carlos había viajado hasta Mallorca para darnos el pésame. Mi padre era uno del medio centenar de vendedores repartidos por todo el país que visitaban videoclubs

y grandes superficies para vender el catálogo de Manga Films, que abarcaba desde *Teletubbies* a *Holocausto Caníbal*, de *Operación Triunfo* al cine de la RKO, de las películas de Santiago Segura y Fernando Trueba a las de Michael Haneke y Takeshi Kitano. Si aquel catálogo fuese un cóctel se llamaría resaca. Pero en 1999 no fue resaca, sino salvación.

— *No passis pena, t'ho quedaràs tu*.

Aquellas palabras ahuyentaban a buitres, cuervos y fantasmas, también conocidos como los antiguos compañeros de mi padre, distribuidores de otras compañías de cine en Baleares que, tras el abrazo y el pésame, soltaban la consabida frase: — *Pilar, no saps quina pena me fa sa mort d'en Toni, l'estimàvem molt*.

Y le susurraban a Juan Carlos:

*— Ell no en sap, noltros sí.*

En castellano: Jaume es demasiado joven, inexperto y frágil para heredar la representación comercial de Manga Films. Dánosla a nosotros y superaremos tus objetivos más ambiciosos. Venderemos a Kitano como si fuese Segura, a Haneke como si fuese Bisbal.

La avaricia no respeta el duelo, pero Juan Carlos sí respetó su palabra y confió en un niño de veintiún años que estudiaba para ser director de cine y acabó siendo vendedor de películas. Cambié la cámara rusa de la ESCAC por un maletín de cuero más propio de un banquero de Banesto. En su interior, un surtido de carátulas con los estrenos del mes y un ordenador portátil que tardaba más en encenderse que un personaje de Kiarostami en subir una montaña. Cada mes, la misma ruta. Al principio me acompañó mi madre, paciente y generosa, pero cuando conseguí aprobar el carnet de conducir tras un examen de prácticas que habría hecho gritar a Miss Daisy, emprendí el camino en solitario. Cada lunes visitaba a las grandes superficies, Carrefour y Alcampo. Balbina y Óscar, sus encargados, compraban y compraban, pues vendían y vendían. Vivíamos en la España del milagro económico y la sociedad acumulaba cintas de vídeo en sus casas como si fuesen latas de conservas en los días previos a una amenaza nuclear. Más reticentes eran los propietarios de videoclubs, sempiternos plañideros que incluso con coche nuevo y chalet sin hipoteca lamentaban lo poco que se había alquilado la última película que les había vendido con la promesa de que iba a ser un pelotazo comercial, cuando en realidad era un descarte de Cannes. Con ellos aprendí la primera lección del buen vendedor: una cosa es el maquillaje y otra el disfraz. La segunda: el principal enemigo del videoclub en los noventa no fue la piratería, sino el buen tiempo, y como

Mallorca no es Dublín, después de un fin de semana de lluvia, el lunes salía de casa cual caracol hambriento sabiendo que ese día iban a llorar menos y a comprar más.

Cada tres meses, maleta abierta, pijama doblado, camisa planchada, calzoncillos de más, y a Barcelona de convención. Allí, en un hotel con luz de hospital y moqueta que no limpiaría ni un océano de Sanytol, cincuenta delegados comerciales prestábamos atención a las novedades que anunciaban nuestros cuatro jefes, Luis de Val, Xavier Catafal, Juan Carlos Tous y Ramon Caro. Los dos primeros exhibían sus últimas compras en mercados internacionales, películas con actores que fueron populares cuando Reagan era presidente y Felipe un icono, mientras que los dos últimos nos informaban de la cantidad siempre desorbitada de unidades que teníamos que vender para

recuperar la millonaria inversión que Luis y Xavier habían hecho en títulos como *Falsas apariencias* con Bruce Willis, *Driven* con Sylvester Stallone, *Family Man* con Nicholas Cage o *The Watcher* con Keanu Reeves. Películas de sobremesa que a muchos nos quitaron el sueño.

Todas las convenciones acababan igual: entrecot, rioja, café, copa, la cuenta y cana al aire para unos, Luz de Gas para otros, y para mí, el único homosexual del grupo que aún compartía armario con actores y futbolistas, un taxi de vuelta al Hotel Hospital.

Ascensor, habitación, colutorio, agua, pijama y al cerrar los ojos un pensamiento recurrente llegaba fiel a su cita: «Recuerda que has fracasado».

Fui a Barcelona para estudiar cine y ahora regresaba para venderlo. Del duelo por la carrera perdida, yo seguía en la estación del autoengaño: aquella en la que me repetía una y mil veces que tenía el talento suficiente para escribir un guion superior a los de las películas que vendía.

Pasaron los años, se sucedieron las convenciones y mi sueño murió en las primeras páginas de proyectos que nunca completé. Superado el duelo, y también la esperanza, una tarde de otoño sonó el teléfono. Era Juan Carlos, un jefe que solo llamaba por urgencias o por asuntos graves. Detuve el coche a las puertas del aparcamiento de un Carrefour al que iba a vender *Gangs of New York*.

— *Hola, Jaume*.

— *Tot bé?*

— *T'haig de dir una cosa*.

— *Què ha passat?*

— *Deixo Manga*.

— *No em diguis això. Em sap molt de greu*.

— *Tranquil, tinc un nou projecte*.

— *Quin?*

— *En uns mesos te l'explicaré*.

En castellano: adiós, Manga Films; hola, Cameo Media.

# 25

Buscando un lugar

—Es imposible que funcione.

—Se odian.

—Se desprecian.

—¿Cómo van a comprar juntos sino pueden ni comer juntos?

—Claro, son competencia.

—Es un sinsentido.

—No durarán ni un año.

—Ni al verano llegan.

—Ni a los turrones.

—La hostia de Juan Carlos será épica.

—Se la merece.

Con la bilis que hay en la industria del cine se llenarían más pantanos de los que Franco inauguró.

Al nacer Cameo, diálogos como este eran moneda de cambio entre colegas con más deudas que crédito. Pasaron los meses, los años, cambiamos de década y los agoreros, escondidos en el sótano de su resentimiento, siguieron sin poder celebrar el golpe seco, el crujir de huesos, la caída mortal de quien tanto arriesgó dejando un trabajo seguro para construir una compañía de éxito improbable, forjada a partir del matrimonio de conveniencia entre las principales empresas de cine independiente del país.[12] Con diplomacia, que es la suma de paciencia más vino, Juan Carlos Tous convenció a un grupo de competidores para que dejaran de serlo, al menos para que no lo fuesen en el ámbito doméstico, aquel que empezaba en el videoclub y acababa en el sofá. Y así se creó Cameo, la primera compañía de cine de autor del país, que llevó a muchos hogares las filmografías de

directores como Almodóvar, Lynch, Fassbinder, Kaurismaki, Loach, Koreeda, Von Trier, Haneke, Ozon, Rosales, Buñuel, Jodorowsky o Glauber Rocha.

— *En uns mesos te l'explicaré*.

Me había dicho Juan Carlos en septiembre de 2003.

— *Comences el dia 1*.

Me confirmó en febrero de 2005, y en marzo hice mudanza. Manga Films por Cameo; Palma y la casa materna, por Barcelona y un piso compartido con dos desconocidas que a la semana ya eran confidentes y consejeras: Nélida y Maria. Una acababa de cambiar de marido y la otra de ciudad. Los tres rondábamos los treinta, una edad en la que aún se celebran más las dudas que las certezas. Las mías empezaban en la oficina y terminaban en la cama. En una no sabía qué debía hacer y en la otra no sabía con quién quería hacerlo.

Una tarjeta de visita, cartón reciclado, bordes curvos y color Tinky Wynky en la que se leía:

Jaume Ripoll Vaquer *eCommerce*

CAMEO

De mí se esperaba que fuese capaz de desarrollar una página web desde la que los videoclubs pudiesen descargar material gráfico de las películas que iban a alquilar, los clientes comprasen las ediciones de coleccionistas que tanto tiempo llevaban esperando y la prensa conociese de primera mano nuestros estrenos destacados. Y yo, que compraba con soltura en internet, tenía Fotolog y visitaba un buen número de webs de cine internacionales donde me informaba acerca de prometedoras películas que nuestros competidores ignoraban, tenía unos conocimientos de programación que ya habían quedado obsoletos cuando se lanzó Windows 95, y la última base de datos con la que había trabajado era aquella que desarrollé para los compañeros de mi padre el año que Trueba ganó el Oscar y se lo dedicó a Dios. Si hubiera sido por currículum, habría habido una legión de candidatos más preparados que yo para ocupar el cargo de *eCommerce*, pero Juan Carlos desestimó a unos y a otros y, seis años después, cumplió su palabra: — *No passis pena, t'ho quedaràs tu*.

Pasaban los meses y la web seguía en construcción mientras yo disimulaba mi incapacidad para ponerme manos a la obra colaborando con otros departamentos: marketing, ventas y

adquisiciones. Éramos pocos, jóvenes, y compartíamos el entusiasmo de quien está viviendo el primer acto de una empresa emergente. Entre 2004 y Lehman Brothers, Cameo vendió miles y miles de unidades de películas como *Los chicos del coro, Volver* y *La vida de los* otros, documentales como *Fahrenheit 9/11*, *Super Size Me*, *Rubianes o Caballé solamente*, clásicos remasterizados como *Ocho y medio* o *Fanny*

*& Alexander*, *y* series rescatadas del trastero de la BBC como *La víbora negra*, *Fawlty Towers*, *The Young Ones* y *Yes Minister*. Allí también di con dos apuestas personales que salieron bien cuando nadie lo esperaba: Francis Urquhart y Alan Bennett. Personaje y novelista. Del primero estrenamos las tres temporadas de la versión original de su *House of cards* cuando pocos habían oído hablar de ella, y del segundo publicamos un cofre con sus trabajos más destacados para televisión. Mis preferidos: *A Question of Attribution* y *An Englishman Abroad,* insuperables retratos de los dos espías más ilustres del círculo de Cambridge, sir Anthony Blunt y Guy Burgess. Blunt fue asesor de la reina Isabel II en cuestiones de arte, y a él le debemos que un pintor genial como Nicolas Poussin goce del prestigio que merece y no del olvido en el que estaba sumido. Burgess acabó en Moscú ahogado en vodka, y la obra de Bennett narra el encuentro entre el espía y Coral Browne, actriz de teatro, esposa de Vincent Price, que coincidió con él en la capital rusa. En la película, el papel de Burgess recae en un excepcional Alan Bates. El de Coral Browne, en la misma Coral Browne. Realidad, ficción, espías dobles, juego de espejos y, secundando la opinión de Pauline Kael, «la mejor hora de televisión que he visto jamás».

Si en Manga aprendí a vender cine, en Cameo aprendí a comprarlo gracias a los consejos y advertencias de Ramon Caro, Miguel Morales, Enrique Costa, Josetxo Moreno, Otilio García, Pedro Zaratiegui y Enrique González Kuhn. Voces disonantes que compartían opinión: no tengas prisa, controla tu entusiasmo y nunca ofrezcas más de lo que puedas pagar. A los nuevos compradores yo les diría: adelántate a los demás, emociónate como el que más y arriesga tanto como merezca el proyecto. Eso hizo Juan Carlos Tous en abril de 2006. Sala de juntas en la calle Calvet, nadie en la oficina salvo José Antonio de Luna, él y yo. La orden del día solo tenía un punto: nuestro futuro no está en Cameo, sino en internet.

# 26

El mar de madera

En la sala 34 de la National Gallery de Londres encontramos un cuadro que resume la última década de la industria del cine: *The Fighting Temeraire*. En él, un buque de guerra, tocado, pero no hundido tras participar de la victoria inglesa en la batalla de Trafalgar, navega rumbo al desguace remolcado por un barco de vapor, uno de los primeros que se pintaron en Europa, pequeño, moderno y veloz. Pasado y futuro de la Marina bajo uno de esos cielos crepusculares que a su pintor, J. W. M. Turner, le dieron fama, dinero y el pasaporte a la posteridad. Dos barcos en un cuadro, inmóviles en un mar que podría ser madera. Para ellos el relevo generacional se ha mantenido siempre a la misma hora mágica de distancia. Igual que para las salas de cine y las plataformas de *streaming*.

*It so happens*

*paint is motionless*.

*But if you put your ear to the canvas you will hear*

*the sounds of a terribly good wheel on its way*.[13]

(Resulta

que la pintura está inerte.

Pero si acercas el oído al lienzo podrás oír los sonidos de la inmensa rueda que avanza.) En 1989 los videoclubs pagaban 100 € por cada película en VHS.

En 1999 los videoclubs pagaban 50 € por cada película en DVD.

En 2019 los usuarios pagaban 8 € por tener un videoclub en casa.

En treinta años el mercado doméstico había cambiado radicalmente

para la industria y el público, pero las salas de cine seguían batiendo su récord de facturación hasta que llegó la pandemia, las vacunas, las mascarillas, el miedo, la desconfianza y la pereza de cierto público que ya no volvería a los cines con la asiduidad de antaño. Los barcos se movían, pero el desguace sigue quedando lejos.

El año pasado Filmin celebró su decimoquinto aniversario con una gran campaña de promoción, cuyo eslogan era: «Existimos porque el cine nos cambió la vida».

Estuvimos considerando otro: «Existimos de milagro».

En los retratos triunfales firmados, pero nunca escritos, por gurús de Sillicon Valley se suele leer que el primer año de toda empresa tecnológica es difícil, pero olvidan mencionar que los siguientes lo son más.

Filmin echó a andar con la gran recesión en el horizonte, la piratería de copiloto y un maletero con toneladas de desconfianza por parte de una industria a la que internet le parecía una condena, nunca una oportunidad. Los bancos nos daban portazos, los políticos nos daban largas y el público no tenía interés en pagar por aquello que veía gratis. Debíamos crecer rápido, equivocarnos poco y gastar lo justo, pero los resultados no llegaban, y año sí, año también, Juan Carlos se veía obligado a repetir una llamada que empezaba con las palabras que un accionista nunca desea escuchar: *Otra ronda*.

Hecha la transferencia, seguía el juego.

De esos años, diez lecciones:

En diseño: si programas pensando en una minoría, confundirás a la mayoría.

En desarrollo: mejor contratar ingenieros que trabajar con empresas.

En producto: a mayor riesgo en el proyecto, mayor retraso en la entrega.

En marketing: si tu presupuesto es bajo, inviértelo en redes.

En comunicación: si no les das un buen titular, nunca publicarán la noticia.

En atención al cliente: pide disculpas, ofrece compensaciones y evita las excusas.

En catálogo: estrena mucho, variado y exclusivo antes que poco y gigantesco.

En precio: un buen Black Friday puede salvar un mal año.

En la oficina: una reunión diaria de media hora es preferible a una semanal de dos.

En dirección: un trío es más duradero que una pareja.

Cinco películas:

*Tiro en la cabeza* (2008): con ella empezó todo. Una película sin diálogos que narraba el día a día de un asesino de ETA. Dirigida por un cineasta que había ganado un Goya el año anterior, Jaime Rosales, se estrenaba simultáneamente en pocas salas de cine, en el museo Reina Sofía y en una plataforma online que acababa de abrir sus puertas con la casa a medio hacer, los servidores renqueantes y un sistema de compresión de imagen que hizo de la película de Rosales una versión libre de *Minecraft*. Fue noticia, fue un desastre.

*Anticristo* (2009): cambiamos los píxeles tamaño puño de boxeador por la alta definición y el sistema de alquiler individual por una tarifa plana pionera en la Unión Europea e incomprendida en España hasta que llegó Netflix y cambió la historia.

También la nuestra.

*Pa negre* (2011): la estrenamos el día que el FBI cerró Megaupload. Faltaba una semana para la celebración de la gala en la que ganaría nueve Goyas. Era nuestra gran oportunidad: con la bandera negra con calavera a media asta y con un título de bandera por fin seríamos rentables. Qué ingenuos. La piratería estrenó nuevo edificio y allí regresaron la mayoría de los suscriptores que nos acababan de conocer.

*Carmina o revienta* (2012): el reverso popular de *Tiro en la cabeza*. Misma estrategia de estreno, menor precariedad tecnológica, mayor alcance. Paco León era una estrella mediática en la cima de su popularidad al que Juan Carlos convenció para que estrenase su ópera prima en Filmin el mismo día que en las salas de cine. A las tres de la tarde del día del estreno, antes de desearnos un buen fin de semana, todos los de la oficina hicimos una porra apostando por cuántos espectadores verían la película el primer fin de semana. Nadie acertó, todos nos quedamos cortos. Fue la mejor campaña de marketing gratuita de nuestra historia.

*Barcelona, nit d'estiu* (2013): la ópera prima de un estudiante de cine de veintitrés años, Dani de la Orden, también fue nuestro debut en la distribución cinematográfica. Con este *Love Actually* de la Barcelona Damm demostramos que no solo éramos capaces de estrenar en internet, sino también de llenar salas de cine. A lo largo de un verano recorrimos pueblos y ciudades en un tour que empezaba con Joan Dausà cantando *Jo mai mai* y terminaba dos horas después con el público aplaudiendo, casi siempre en pie, tras la proyección de la película. A partir de estos eventos se creó un pequeño gran fenómeno que tuvo secuelas: una nueva película y muchos nuevos suscriptores.

Cuatro series:

*Hotel Fawlty* (2011): el estreno de una comedia que acabó en tragedia. Pocas horas después de que anunciásemos el estreno, nuestras primeras series de televisión y celebrásemos que *El País* y otros medios se habían hecho eco, un rayo quemó los servidores de Amazon en Irlanda, donde alojábamos Filmin con todas las copias de seguridad. Cuatro días después rescatamos una de ellas entre las cenizas, restauramos el servicio y, gracias a la infinita paciencia y comprensión de nuestros clientes, no acabamos calcinados.

*La casa de las miniaturas* (2018): más de la mitad de los espectadores querían ver series dobladas y nosotros solo se las ofrecíamos subtituladas por falta de presupuesto y exceso de prejuicio. Con este

drama histórico empezamos a doblar casi todos nuestros estrenos comerciales.

*El colapso* (2020): la serie que ningún competidor quiso comprar porque era demasiado corta y todos acabaron comprando cuando se hizo demasiado grande.

Nuestro mayor éxito antes, durante y después de la pandemia hasta que llegó…

*Autodefensa* (2022): la segunda producción original de Filmin fue un «que hablen, aunque sea mal» en toda regla. Unos la odiaban, otros la amaban, pero todos la comentaban. Fue un proyecto cuestionado dentro y fuera de la compañía que se hizo posible con más ideas que dinero gracias al inmenso talento de Miguel Ángel Blanca, su director. Dos nominaciones a los Premios Feroz, presencia en prestigiosos listados de lo mejor del año y elegida para competir en SeriesMania (el mayor festival el mundo), *Autodefensa* llegó para recordarnos que en Filmin sin riesgo solo hay derrota.

Cierro el capítulo con dos momentos, ambos en agosto. Cielo e infierno.

En 2015, la gran debacle. Estrenábamos nuevo logo, nuevo diseño y nuevas aplicaciones, pero todo salió mal. El logo lo odiaron, porque habíamos prescindido de nuestra mascota, un perro con collarín llamado Filmcan al que muchos suscriptores le tenían simpatía. El diseño no fue entendido porque solo aquellos que tenían la última versión del navegador podían verlo en todo su esplendor, mientras que las aplicaciones para móviles estuvieron todo el verano sin funcionar. El resultado fueron miles de correos en los que se leía: «Ladrones, estafadores, inútiles, ineptos, la habéis cagado, nunca volveremos a utilizar la plataforma, qué decepción. O me devolvéis el dinero o voy a la OCU, a Consumo o a la prensa». Frente a la ira y los insultos, contar hasta cinco y responder. Irene Llona, Glòria Vidal y yo respondimos con temple y paciencia todos y cada uno de los correos. Fue el peor agosto de nuestras vidas.

Tres meses después Netflix anunciaba su llegada a España. Miedo en la oficina, qué pasará. O mejoramos o desaparecemos. Cuando llegó el

20 de noviembre, el día Mr.

Marshall, nosotros habíamos conseguido resolver los principales problemas técnicos y recobrado la confianza de gran parte de esos clientes enfurecidos.

La mañana del 30 de agosto de 2019 estaba más nervioso que de costumbre. Llevaba meses esperando ese día. Había viajado a Salzburgo junto con mi pareja, Lluís Garau, para asistir al concierto de despedida de Bernard Haitink. En el programa, la *Séptima sinfonía* de Bruckner. Su favorita y también la mía. Las entradas costaban como un piso en la costa, y una pensión en Salzburgo estaba al precio del Ritz en Madrid, pero todo derroche era poco para vivir aquel momento histórico, el adiós de una leyenda. Sentado en un bar a pocas horas para el concierto, con más *ristretti* ingeridos de los que ningún cardiólogo recomendaría, no dejaba de mirar el móvil esperando un mail que no llegaba mientras Lluís repetía: — *Jaume, desconecta, avui no te contestarà*. Se equivocó. A las puertas del concierto, con el pulso a doscientos y sin esperanza alguna, sonó la única melodía que esperaba más que la de Bruckner: la del correo entrante. Lo enviaba

Deblina Chakrabarty, una mujer extraordinaria que venció la resistencia de sus jefes en Los Ángeles para escribir las cuatro palabras que un comprador siempre quiere leer: *We have a deal*.

Besé y abracé a Lluís frente a las miradas de reprobación de un ejército de collares de perlas que iban, como nosotros, a escuchar la sinfonía favorita de Hitler.

El *deal* era un contrato con más páginas que *Guerra y Paz* y tantas cláusulas como el Tratado de Versalles por el que Filmin iba a estrenar las mejores películas de la historia de Metro Goldwyn Mayer: *El apartamento*, *West Side Story*, *Cowboy de medianoche, Platoon*,

*Lenny*, *Terciopelo azul*, *Con faldas y a lo loco*, *Network* o *Doce hombres sin piedad*. Tras el león, llegarían Sony, Universal y Paramount. El álbum de clásicos tenía casi todos los cromos y yo no dejaba de pensar cuánto habría disfrutado mi padre de haber podido navegar por nuestras colecciones, pasillos virtuales del videoclub con el que siempre soñó.

# 27

Un festival bajo las estrellas

*En memoria de Juan Antonio Horrach Moyà y Agustí Villaronga*

Solo hay una cosa que a un director de festival se le agote antes que la paciencia: la batería de su móvil. Ese día había olvidado el cargador de repuesto en casa, era un mediodía de julio en pico de ola de calor y a mi teléfono apenas le quedaba el diez por ciento de vida cuando entró la llamada de un número desconocido: —Le han dicho que aquí hay refugiados.

—¿Cómo?

—Que una periodista le ha dicho que en Mallorca tenemos refugiados.

—¿Refugiados?

—Sí, refugiados de Siria. Y quiere verlos.

—Pero ¿de verdad tenemos refugiados?

—Estamos llamando para ver si los encontramos.

—¿Se han perdido?

—No, pero nadie sabe dónde están.

—¿Estás con ella?

—Sí, la tengo detrás y ha dicho que no va a dar más entrevistas hasta que la llevemos a ver a los refugiados.

—Pásamela, intentaré convencerla.

—V…

El móvil había dicho basta y yo estaba a punto de decir lo mismo. Tenía a la estrella invitada de la edición del festival en el asiento trasero de un coche de lujo en busca de refugiados. Si fuese Madrid y

no Mallorca, diciembre y no agosto, esto sería una escena

del remake de *Plácido*. Corrí hasta el bar más cercano y pedí: —Un Aquarius y un cargador.

Esperé cinco minutos que se hicieron Béla Tarr, el teléfono volvió a la vida, pantalla de desbloqueo, código pin y llamada entrante de número desconocido: —¿Qué ha pasado?

—Mi móvil se había muerto, ¿me pasas con ella?

—Se ha ido.

—¿Cómo que se ha ido?

—Ha subido a su habitación del hotel.

—¿Habéis encontrado a los refugiados?

—No, ahora quiere ir a comer.

—¿A comer? Son las doce.

—Es inglesa.

—¿En el hotel?

—No, quiere uno con estrella.

—¿Michelin?

—No, de mar. ¿A ti qué te parece?

—¿Le has dicho que aquí ninguno abre antes de las dos?

—Sí, por eso ha ido al hotel. Cris está con ella.

—Vale, la llamo.

Colgué, bebí un sorbo de Aquarius y llamé a Cristina Gómez, el alma del festival.

—¿Cris?

—Está llorando.

—¿Cómo?

—Está en el baño, llorando.

—¿Qué ha pasado? ¿Llora por qué no ha visto a los refugiados?

—No, porque no le han planchado la ropa.

—¿No hay servicio de lavandería urgente?

—Solo para los vips.

—¿Y ella no es vip?

—No tiene suficientes seguidores en Instagram.

—Tiene ochenta años, cómo va a estar en Instagram.

—Eso me ha dicho la directora del hotel, ¿cómo te quedas?

—Pero ¿le has dicho que tiene un Oscar, un Bafta, dos Emmy y dos Globos de Oro?

—No, Jaume, le he dicho que me suba una plancha y que ya lo haré yo.

Colgué, pagué el Aquarius y me dije: «Esto te pasa por querer dirigir un festival tradicional cuando vivías tan tranquilo con el festival online».

Atlàntida nació un fin de semana del mes de enero de 2010. Lo bautizamos con el nombre de un continente que nadie había visto, al igual que las películas que programamos. Todas tenían sus virtudes, pero ninguna encontraba su público. Lo buscamos y lo encontramos a través de Filmin. Edición tras edición batimos récords de espectadores, y al sexto año, Pedro Barbadillo, un sevillano sexagenario de casi dos metros y más de cien kilos, figura clave para entender el festival, me invitó a un café en el casco antiguo de Palma: —Ahora es el momento.

—Pedro, yo quiero hacer un festival gratuito y sin alfombra roja.

—Te entiendo.

—Pero…

—Sin alfombra no hay fotos, sin fotos no hay políticos y sin políticos no hay dinero.

—¿Y si invitamos a Boris Pahor?

—¿A quién?

—Boris Pahor, el escritor.

—No lo conozco, ¿debería?

—Tiene ciento seis años.

—¿Y cómo quieres que venga?

—En avión desde Trieste.

—¿Y él quiere?

—Le apetece mucho.

—¿Y si le pasa algo aquí?

—Viene con su hija.

—De acuerdo, pero necesitamos otro nombre más famoso.

—¿Alguna sugerencia?

—Guy Hamilton, tiene casa aquí y estaría encantado.

Spoiler: Guy Hamilton no vino. Murió dos meses antes de que empezase el festival. Sí lo hizo Boris Pahor, comió yogur a todas horas, gastó bromas, firmó autógrafos y pronunció una conferencia magistral junto a Emili Manzano en la que alertó de los peligros del nacionalismo y el populismo en Europa citando a Hannah Arendt y su célebre: «No hay pensamientos peligrosos. El pensamiento es peligroso». Su hora frente al público entusiasta en la sala grande de Cine Ciutat bien valía un festival.

Un año más tarde, en la misma cafetería del centro de Palma, Pedro y yo: —Este año podemos darle el premio a Guy Hamilton.

—Pero si está muerto.

—Sería un premio póstumo.

—¿Y quién lo recogería?

—Los productores de Bond quieren venir.

—¿Barbara Broccoli?

—Y su hermano Michael.

—¿Y cuánto nos costará?

—Nada.

—¿Seguro?

Spoiler: no costó dinero, pero sí una úlcera. Fue la primera de muchas. La siguiente llegaría tres años después. Sentados en primera fila, en el patio circular de un castillo gótico del siglo XIV, teníamos a la reina Letizia, a dos princesas saudís, a un director británico más republicano que Cromwell, a Fernando León de Aranoa, al productor de *Manolete* y a Agustí Villaronga, un director homosexual que iba a presentar el hagiográfico biopic del rey de un país donde la homosexualidad además de pecado era delito. Solo faltaba Truman Capote para completar el reparto de *Un cadáver a los postres*.

En el escenario, Soleá Morente cantaba su flamenco pop y no era necesario tener un máster en Comportamiento No Verbal para entender los sentimientos de nuestros ilustres invitados. Con escucharla a ella tenía suficiente:

*Y no es lo que la gente diga*

*Ay, es lo que ven mis ojos*

*Tienes la cara*

*De haber pasado*

*Una noche mala*

*Tienes la cara*

*De haber pasado*

*Una noche mala*.

Tras el concierto, silencio. Un minuto, dos, tres. La eternidad. Debía empezar la proyección de *Nacido rey*, pero la pantalla seguía siendo un lienzo en blanco con más manchas que el babero de un bebé.

—¿Qué pasa, Jaume?

Quien hablaba era la reina Letizia, y yo no sabía qué decir, pues desconocía si el proyeccionista se había dormido, el proyector se había quemado o el DCP[14] no funcionaba. Así que fingí seguridad y repliqué con voz de gelatina: —Todo en orden, majestad. Ahora empezará la película.

—¿Seguro?

De lo único que estaba seguro era de que, después de tan mala experiencia, ella jamás volvería al festival.

Empezó la película y aunque una cuarta parte de la imagen se proyectó en la pared a nadie pareció importarle demasiado. Dos horas después, aplausos de felicidad, pero también de compromiso, besos, abrazos y una frase de despedida que daba para camiseta: —Si me invitas, volveré.

Eso hice, y ella cumplió su palabra.

Pese a la pandemia, el festival siguió adelante y la reina vino a entregarle dos premios de honor al director de *The Queen*, Stephen Frears, y a quien habría podido interpretarla en *The Crown*, Dame Judi Dench. Del primero nos habían dicho: —Preparaos, es lo peor.

En realidad, fue un ogro encantador que solo nos dio problemas cuando le dijimos que no podía ir a la gala vestido cual golfista en Malibú, con sombrero panamá, bermudas beige y una camiseta roja con más años que Tatcher. Visita exprés a la tienda de Amancio, traje, camisa y adiós bochorno.

De Dame Judi Dench solo nos advirtieron que bajo ningún concepto podían hacerle fotos con flash. Y como si ella fuera Gizmo y nosotros Billy Peltzer, en el *photocall* hubo tal bombardeo de flashes que temí por su estabilidad, obviando que las estrellas como ella tienen más tablas de las que el resto de los mortales jamás soñaríamos tener.

Un año más tarde, la reina regresaría para clausurar y entregar el premio honorífico a Isabelle Huppert en una edición en la que nos visitaron Marina Abramović, Annie

Ernaux, Neil Jordan, Gaspar Noé, Albert Serra, Sergei Losznitza, Fernando Trueba y Alain Guiraudie. Si se tratase de baloncesto, sería un Dream Team. Pero fue un festival de cine que casi acaba en pesadilla.

—Jaume

—¿Qué pasa, Cris?

—Halcón en camino.

—¿De qué hablas?

—Halcón en ruta hacia la villa.

—Cris, no tenemos el teléfono pinchado, no hace falta hablar en clave.

—Viene la reina, ¿tú sabes algo?

—¿Está sola?

—¿La reina?

—No, el Halcón.

—No, está con la hija, el hijo, el marido y el amigo de la familia.

—¿En un coche?

—No, Jaume. Tenemos Audis, no furgonetas.

—¿Quién de los nuestros va con ellos?

—Cécile.

—¿Y qué te dice?

—Que la hija grita y ella calla.

—Empezamos bien. Avisa cuando lleguen.

Cristina, Cécile y Juan Pablo, el mejor PR que he conocido, llevaban tres semanas buscando la villa cerca del mar que satisficiese las exigencias de la diva francesa hasta

que dieron con una que sería el sueño de cualquier mortal que no lleve por nombre Isabelle ni por apellido Huppert.

—Jaume, tienes que ir.

—¿Adónde?

—¿A la villa?

—¿Qué ha pasado?

—No les gusta, se quieren ir.

—¿Adónde?

—A un hotel.

—Pero si hemos pagado la villa durante una semana y no nos van a devolver el dinero.

—Lo sé.

—¿Qué le pasa a la villa?

—Hace calor.

—Bueno, en agosto en Mallorca no suele refrescar.

—Y las flores son de plástico.

—¿Qué?

—Que no hay flores naturales.

—Pues las compramos, ¿cuáles prefiere?

—Demasiado tarde.

—Hay floristerías que abren todo el día. Ahora llamo.

—No, Jaume. Están todos muy alterados. Dicen que hotel o París.

—¿Perdón?

—Que se vuelven.

—Ya tardan.

La amenaza no se cumplió, y veinticuatro horas más tarde la diva recogía junto a su familia el premio Master of Cinema de manos de la reina. Discurso impecable, platea en pie. Se quedó siete días en la villa de la que tanto abjuraba. No fui a visitarla, pero sé que quienes sí lo hicieron fueron un grupo de cucarachas que quizá eran fans de sus trabajos con Haneke. Para entonces mi paciencia se había acabado, y aunque el móvil tenía batería, nunca respondí a sus llamadas.

Pedro tenía razón. Sin alfombra roja no hay financiación, pero son las películas las que dan su razón de ser a un festival. Los estrenos

exclusivos en entornos únicos —en el recuerdo la proyección de *Annette* en mitad de una tormenta—, los coloquios con creadores o expertos —de Pablo Simón a Slavoj Zizek—, las preguntas de un público inquieto y agradecido e incluso aquellas apuestas personales del equipo de programación que no siempre tienen la respuesta que merecen y que acaban con uno de los directores del festival consolando al director de la película en un bar junto al cine donde él esperaba triunfar.

Al ser España el país con más festivales por habitante, es un orgullo comprobar que Atlàntida se ha convertido en uno de los cinco más destacados del país[15] gracias al talento en la producción de Cristina Gómez y en la programación de Joan Sala y Elodie Mellado. Atlàntida Mallorca Film Fest fue un festival que nació por amor a una isla y a una persona, y también como tributo a un padre que nunca lo vería y como una muy necesaria defensa del proyecto europeo en un tiempo en que el cinismo, el descrédito y el populismo del que alertaba Boris Pahor estaban de vuelta. En un siglo oscuro, él nos demostró cómo debe ser la vida del espíritu: escéptica, irónica, desapasionada y libre.

Puntos cardinales de nuestra programación, en cuyo norte se lee una frase de Iris Murdoch: «Si una ficción es necesaria, no es una mentira».

# 28

La pintura de la escalera

Cuando Atlàntida se hubo consolidado, decidimos darle un hermanito: Mallorca Talent Lab. Un laboratorio de proyectos al que se presentan cientos de jóvenes guionistas y directores con una película en fase embrionaria con uno o varios clichés:

• El despertar sexual, en verano.

• El drama, autobiográfico.

• La familia, disfuncional.

• El viaje, iniciático.

• La comedia, fresca.

• El thriller, inquietante.

• El western, crepuscular.

• La acción, trepidante.

• La estructura, circular.

• El final, inesperado.

Con ellos, un bañador y una camisa para la presentación viajan hasta Mallorca. Su objetivo: conseguir financiación. El peaje: en cuatro días se les cuestiona todo, desde la estructura a los diálogos, pasando por los giros de guion, los referentes o el tipo de público al que le podría interesar. Sin empatía no hay buen consejo. Es un error común del analista intentar imponer su criterio sin esforzarse en entender el del creador. Para el primero, la película que él quiere ver siempre será mejor que la que el director pretende hacer. El proceso ya lo anticipó Bertrand Tavernier.

Piense en una reunión de su comunidad de vecinos en la que se

discute el color de la escalera. Gris ceniza, beige perla, blanco roto o amarillo maíz. Todos opinan, algunos acaban gritando y demasiadas horas después el presidente de la comunidad, quizá usted, elige un color que ni gusta ni disgusta. En tierra de nadie es donde mueren los buenos proyectos.

## Créditos

En toda entrega de premios hay cuatro tipos de discursos de agradecimiento: los ocurrentes, los emocionante, los breves y los de notario. Ya que el mío será de los últimos, permítame empezar por usted, amable lector, agradeciéndole haber llegado hasta el epílogo en un tiempo en el que tantos no pasan del primer acto. Si al leer estas páginas su lista de películas para ver después ha aumentado, doy por buena esta aventura que empezó hace un año con la llamada de un número desconocido tras la que se escondía un editor, Gonzalo Eltesch, con una propuesta que jamás había esperado recibir. Quiero darle las gracias a Gonzalo por toda la confianza que me transmitió al recibir los primeros capítulos y por su silenciosa paciencia cuando no llegaban los últimos. También a Miguel Aguilar y Mónica Carmona, que me abrieron las puertas de Random hace ya muchos años.

Decía Cocteau que «el cine es la muerte haciendo su trabajo», y en este libro de recuerdos sobre cine la muerte ha visitado muchos capítulos, de casi todos los cuales Él ha sido coprotagonista. Él, mi padre. Vaya para Él, que nunca leerá el libro, pero sin el cual este jamás habría visto la luz, el mayor de los tributos. También para mi madre y mi hermana, a quienes tanto debo, aunque tan pocas veces se lo diga. Ellas sí leerán este libro entre incómodas y asombradas, con la sonrisa a media asta. Y tras ellas, ellos.

Gracias a los dos hombres más importantes de mi vida; a Rubén junto a quien tantos clásicos redescubrí las tardes de domingo tumbados en sofás de casas que hace tiempo abandonamos; y a Lluís, con quien he compartido un viaje de descubrimiento artístico y personal que ha marcado la escritura de este libro. A Guillem y a Andreu por una amistad en la que nunca han faltado referentes ni reencuentros. Si ellos han cambiado mi vida como espectador y lector, Juan Carlos y José Antonio lo han hecho como profesional del cine. Jefes primero, socios después y finalmente amigos. Sé que tengo el mejor trabajo del mundo porque también lo comparto con Joan y Elodie; suyas son las colecciones más inspiradas de Filmin y también los mayores descubrimientos. Con su pasión he vencido mi desencanto. Y sin la pasión de Cristina, Atlàntida nunca habría pasado de continente a festival. Más que productora, compañera de asados, risas, llantos e

infinitas preocupaciones por invitados que piden mucho, políticos que pagan tarde y patrocinadores que siguen preocupados por el tamaño de su logo. A Susy, Zaida, Maite, Marta y Fe por todos los consejos que me dieron estos meses incluso cuando no creía necesitarlos. A Marcos y a Álvaro, por todas las discusiones sobre cine negro, literatura *queer* y política local en las que ellos brindaban con cerveza y yo con vino. A Eva y a Àlex, de quienes tanto he aprendido sobre cómo educar a unos hijos en el amor por el cine clásico desde la infancia esponja a la más recalcitrante adolescencia escudo. A Los Pink Flamingos y a Los chicos de la banda, que tienen nombre de

película porque son amigos de cine. Y cierro dedicando este libro a todos aquellos que hicieron del videoclub un lugar no solo de paso sino de aprendizaje. Rebobinemos, por favor.

25 listas para ver después

Cierro este libro con algunas listas sin pretensión canónica que he elaborado estos últimos años. En ellas abunda el cine clásico, escasean las directoras y no faltan las elecciones polémicas. Más allá de la discusión por las ausencias, presencias o el orden en que aparecen, espero que le permitan descubrir títulos que no conocía o lo animen a volver a aquellos que lleva tiempo sin revisitar.

**LOS CLÁSICOS DE HOLLYWOOD** QUE VERÍA CON LOS HIJOS QUE NUNCA

TENDRÉ

**1** *La fiera de mi niña* (Howard Hawks, 1938)

**2** *Arsénico por compasión* (Frank Capra, 1944)

**3** *Al servicio de las damas* (Gregory La Cava, 1936) **4** *Ser o no ser* (Ernst Lubitsch, 1942) **5** *Sopa de ganso* (Leo McCarey, 1933)

**6** *Luces de la ciudad* (Charles Chaplin, 1931)

**7** *Matar a un ruiseñor* (Robert Mulligan, 1962)

**8** *El tercer hombre* (Carol Reed, 1949)

**9** *La herencia del viento* (Stanley Kramer, 1960)

**10** *El hombre vestido de blanco* (Alexander Mackendrick, 1951) **LOS CLÁSICOS MODERNOS DE HOLLYWOOD** QUE DISCUTIRÍA CON LOS

HIJOS QUE NUNCA TENDRÉ

**1** *Arde Mississipi* (Alan Parker, 1988)

**2** *Fanny y Alexander* (Ingmar Bergman, 1982)

**3** *Desaparecido* (Constantin Costa-Gavras, 1982)

**4** *Toto, el héroe* (Jaco Van Dormael, 1991)

**5** *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963)

**6** *El club de los poetas muertos* (Peter Weir, 1989) **7** *El verano de Kikujiro* (Takeshi Kitano, 2000)

**8** *El tambor de hojalata* (Volker Schlöndorff, 1979) **9** *Europa, Europa* (Agnieszka Holland, 1990)

**10** *En el nombre del padre* (Jim Sheridan, 1993)

UN TEMA FAVORITO: LAS QUE **NO CAMBIAN DE LOCALIZACIÓN**

**1** *La huella* (Joseph Leo Mankiewicz, 1972)

**2** *Doce hombres sin piedad / Deathtrap* (Sidney Lumet, 1957 y 1982) **3** *La ventana indiscreta / La soga* (Alfred Hitchcock, 1954 y 1948) **4** *Mi*

*cena con André / Vania en la calle 42* (Louis Malle, 1981 y 1994) **5** *Butley* (Harold Pinter, 1974)

**6** *Vencedores o vencidos* (Stanley Kramer, 1961)

**7** *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962)

**8** *Cayo Largo* (John Huston, 1948)

**9** *Una jornada particular* (Ettore Scola, 1977)

**10** *Función de noche* (Josefina Molina 1981)

**11** *Un cadáver a los postres* (Robert Moore, 1976)

**12** *Dogville* (Lars Von Trier, 2003)

**ESPÍAS** QUE VEO UNA VEZ AL AÑO

**1** *El espía que surgió del frío* (Martin Ritt, 1965) **2** *Los tres días del Cóndor* (Sidney Pollack, 1975)

**3** *El topo* (Tomas Alfredson, 2011)

**4** *El dosier 51* (Michel Deville, 1978)

**5** *La conversación* (Francis Ford Coppola, 1974)

**6** *Llamada para un muerto* (Sidney Lumet, 1967)

**7** *Larga es la noche* (Carol Reed, 1947)

**8** *Un espía con arte / Un espía en Moscú* (John Schlesinger, 1991 y 1983) **9** *El premio* (Mark Robson, 1963) **10** *Gorky Park* (Michael Apted, 1983)

**SON DE MIEDO**, PERO NO ASUSTAN

**1** *Suspense* (Jack Clayton, 1961)

**2** *La novia del diablo* (Terence Fisher, 1968)

**3** *El fotógrafo del pánico* (Michael Powell, 1960)

**4** *Yo anduve con un zombi* (Jacques Tourneur, 1943)

**5** *Muñecos infernales* (Tod Browning, 1936)

**6** *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976) **7** *La isla de los muertos* (Mark Robson, 1945) **8** *La hora del lobo* (Ingmar Bergman, 1968)

**9** *Satanás* (Edgar G. Ulmer, 1934)

**10** *La torre de los siete jorobados* (Edgar Neville, 1944)

**Y LAS QUE SÍ** LO HACEN

**1** *Funny games* (Michael Hanneke, 1997)

**2** *La semilla del diablo* (Roman Polanski, 1968)

**3** *La profecía* (Richard Donner, 1976)

**4** *La cosa* (John Carpenter, 1982)

**5** *El amanecer de los muertos* (George A. Romero, 1978) **6** *Alien* (Ridley Scott, 1979) **7** *[REC]* (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2007)

**8** *Amenaza en la sombra* (Nicolas Roeg, 1973)

**9** *Los creyentes* (John Schlesinger, 1987)

**10** *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960)

**CLÁSICOS MÁS VIGENTES HOY** QUE CUANDO SE ESTRENARON

**1** *Network* (Sidney Lumet, 1976)

**2** *Un rostro en la multitud* (Elia Kazan, 1957)

**3** *El gran carnaval* (Billy Wilder, 1951)

**4** *Europa '51* (Roberto Rossellini, 1952)

**5** *Teléfono rojo, volamos hacia Moscú* (Stanley Kubrick, 1964) **6** *La jauría humana* (Arthur Penn, 1966)

**7** *Furia* (Fritz Lang, 1936)

**8** *Bienvenido, Mr. Chance* (Hal Ashby, 1979)

**9** *El último testigo* (Alan J. Pakula, 1974)

**10** *El discreto encanto de la burguesía* (Luis Buñuel, 1972)

**LUZ** PARA LOS DÍAS GRISES

**1** *¿Victor o Victoria?* (Blake Edwards, 1982)

**2** *Wonder Boys* (Curtis Hanson, 2000)

**3** *Cantando bajo la lluvia* (Stanley Donen, 1952)

**4** *Misterioso asesinato en Manhattan* (Woody Allen, 1993) **5** *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939) **6** *Un par de seductores* (Frank Oz, 1988)

**7** *Ocho sentencias de muerte* (Robert Hamer, 1949)

**8** *La escopeta nacional* (Luis García Berlanga, 1978) **9** *La cena de los acusados* (W. S. Van Dyke, 1934)

**10** *Sé a donde voy* (Michael Powell y Emeric Pressburger, 1945) **11** *El golpe* (George Roy Hill, 1973) **12** *La escapada* (Dino Risi, 1962)

ENSAYOS SOBRE **LA VEJEZ**

**1** *Dublineses* (John Huston, 1987)

**2** *Dejad paso al mañana* (Leo McCarey, 1937)

**3** *Campanadas a medianoche* (Orson Welles, 1965)

**4** *Fresas salvajes / Saraband* (Ingmar Bergman, 1957 y 2003) **5** *La eternidad y un día* (Theo Angelopoulos, 1998) **6** *Cuentos de Tokio* (Yasujiro Ozu, 1953)

**7** *Vivir* (Akira Kurosawa, 1952)

**8** *El último* (F. W. Murnau, 1924)

**9** *Confidencias* (Luchino Visconti, 1974)

**10** *Vortex* (Gaspar Noé, 2021)

**11** *Candilejas* (Charles Chaplin, 1952)

**12** *La sombra del actor* (Peter Yates, 1983)

**MIS RUPTURAS EUROPEAS** FAVORITAS

**1** *Te querré siempre* (Roberto Rossellini, 1954)

**2** *Accidente* (Joseph Losey, 1967)

**3** *El desprecio* (Jean-Luc Godard, 1963)

**4** *Madame de…* (Max Ophuls, 1953)

**5** *Lo importante es amar* (Andrzej Zulawski, 1975)

**6** *Domingo maldito domingo* (John Schlesinger, 1971) **7** *Siempre estoy sola* (Jack Clayton, 1964) **8** *Escenas de un matrimonio* (Ingmar Bergman, 1974)

**9** *Cielo negro* (Manuel Mur Oti, 1951)

**10** *Amantes* (Vicente Aranda, 1991)

**MIS RUPTURAS AMERICANAS** FAVORITAS

**1** *Más poderoso que la vida* (Nicholas Ray, 1956)

**2** *La noche de la iguana* (John Huston, 1964)

**3** *De repente el último verano* (Joseph Leo Mankiewicz, 1959) **4** *Keep the lights on* (Ira Sachs, 2012) **5** *Noche de estreno* (John Cassavetes, 1977)

**6** *Maridos y mujeres* (Woody Allen, 1992)

**7** *Dos semanas en otra ciudad* (Vincente Minnelli, 1962) **8** *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999) **9** *Revolutionary road* (Sam Mendes, 2008)

**10** *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (Mike Nichols, 1966)

**DIEZ THRILLERS** QUE NUNCA ME CANSO DE RECOMENDAR

**1** *El héroe anda suelto* (Peter Boganovich, 1968)

**2** *El imperio del odio* (Akira Kurosawa, 1963)

**3** *Klute* (Alan J. Pakula, 1971)

**4** *La noche se mueve* (Arthur Penn, 1975)

**5** *Hardcore* (Paul Schrader, 1979)

**6** *Scorpio* (Michael Winner, 1972)

**7** *Manhattan Sur* (Michael Cimino, 1985)

**8** *La ofensa* (Sidney Lumet, 1973)

**9** *La caja de música* (Costa Gavras, 1989)

**10** *Hidden* (Jack Sholder, 1987)

**LAS ODIÉ SIN MOTIVO** Y AHORA LAS AMO CON RAZÓN

**1** *Gente corriente* (Robert Redford, 1980)

**2** *Otra mujer* (Woody Allen, 1988)

**3** *Doble cuerpo* (Brian De Palma, 1984)

**4** *Brazil* (Terry Gilliam, 1985)

**5** *Los señores del acero* (Paul Verhoeven, 1985)

**6** *La caída de los dioses* (Luchino Visconti, 1969)

**7** *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975)

**8** *Déjame entrar* (Tomas Alfredson, 2008)

**9** *Lazzaro feliz* (Alice Rohrwacher, 2018)

**10** *Muerte entre las flores* (Joel Coen, 1990)

**SE ME ROMPIÓ EL AMOR** POR CULPA DE TODAS LAS IMITACIONES QUE

GENERARON

**1** *Elephant* (Gus Van Sant, 2003)

**2** *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001)

**3** *Deseando amar* (Wong Kar-Wai, 2000)

**4** *Wendy and Lucy* (Kelly Reichardt, 2008)

**5** *Frances Ha* (Noah Baumbach, 2012)

**6** *Un hombre soltero* (Tom Ford, 2009)

**7** *Call me by your name* (Luca Guadagnino, 2017)

**8** *Climax* (Gaspar Noé, 2018)

**9** *Réquiem por un sueño* (Darren Aronofsky, 2000)

**10** *Brokeback mountain* (Ang Lee, 2005)

**LOS MUSICALES** QUE MÁS VECES HE VISTO (POR ORDEN DE OBSESIÓN)

**1** *Los teleñecos en Cuento de Navidad* (Brian Henson, 1992) **2** *La pequeña tienda de los horrores* (Frank Oz, 1986) **3**

*Hedwig y The Angry Inch* (John Cameron Mitchell, 2001) **4** *Yentl* (Barbra Streisand, 1983) **5** *Dinero caído del cielo* (Herbert Ross, 1981)

**6** *Camelot* (Joshua Logan, 1967)

**7** *Melodías de Broadway* (Vincente Minelli, 1953)

**8** *El fantasma del paraíso* (Brian De Palma, 1974)

**9** *All that jazz* (Bob Fosse, 1979)

**10** *Company: La grabación original* (D. A. Pennebaker, 1970)

EL CINE SOBRE **LA INDUSTRIA DEL CINE**

**1** *Cautivos del mal / Dos semanas en otra ciudad* (Vincent Minnelli, 1952, 1962) **2** *Los viajes de Sullivan* (Preston Sturges, 1941)

**3** *La mirada de Ulises* (Theo Angelopoulos, 1995)

**4** *A través de los olivos* (Abbas Kiarostami, 1994)

**5** *Dulce libertad* (Alan Alda, 1985)

**6** *La noche americana* (François Truffaut, 1973)

**7** *Bellissima* (Luchino Visconti, 1951)

**8** *El crepúsculo de los dioses* (Billy Wilder, 1950) **9** *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001) **10** *En un lugar solitario* (Nicholas Ray, 1950)

ASÍ ME AFICIONÉ AL **DOCUMENTAL**

**1** *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976)

**2** *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2003)

**3** *Hotel Terminus* (Marcel Ophüls, 1988)

**4** *The Celluloid Closet* (Rob Epstein, Jeffrey Friedman, 1995) **5** *Hoop Dreams* (Steve James, 1994) **6** *National Gallery* (Frederick Wiseman, 2014)

**7** *Capturing the Friedmans* (Andrew Jarecki, 2003)

**8** *Of Time and the City* (Terence Davies, 2008)

**9** *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, 2012)

**10** *The Staircase* (Jean-Xavier de Lestrade, 2012)

**SECUELAS MALDITAS** QUE MERECEN REVISIÓN

**1** *El Padrino III: Coda* (Francis Ford Coppola, 1992) **2** *Frankenstein y el monstruo del infierno* (Terence Fisher, 1974) **3** *French connection II* (John Frankenheimer, 1975)

**4** *Gremlins II* (Joe Dante, 1990)

**5** *Pesadilla en Elm Street 2* (Jack Sholder, 1985)

**6** *2013 rescate en L. A*. (John Carpenter, 1996)

**7** *Psicosis II* (Richard Franklin, 1983)

**8** *Después de tantos años* (Ricardo Franco, 1994)

**9** *Aeropuerto 75* (Jack Smight, 1974)

**10** *The Two Jakes* (Jack Nicholson, 1990)

# HISTORIAS CRUZADAS

**1** *La regla del juego* (Jean Renoir, 1939)

**2** *Hannah y sus hermanas* (Woody Allen, 1986)

**3** *La ronda* (Max Ophüls, 1950)

**4** *Leviathan* (Andrei Zvyagintsev, 2014)

**5** *An Elephant sitting still* (Hu Bo, 2018)

**6** *Vidas rebeldes* (John Huston, 1961)

**7** *Mesas separadas* (Delbert Mann, 1958)

**8** *Canciones del segundo piso* (Roy Andersson, 2000) **9** *California Suite* (Herbert Ross, 1978) **10** *Nashville* (Robert Altman, 1975)

PARA VER **CON UNA TAZA DE TÉ**

**1** *El fantasma y la Sra. Muir* (Joseph Leo Mankiewicz, 1947) **2** *Regreso a Howards End* (James Ivory, 1992)

**3** *Gosford Park* (Robert Altman, 2001)

**4** *The Shooting Party* (Alain Bridges, 1985)

**5** *Un puñado de polvo* (Charles Sturridge, 1987)

**6** *La versión Browning* (Mike Figgis, 1994)

**7** *El fin del romance* (Neil Jordan, 1999)

**8** *Té con Mussolini* (Franco Zeffirelli, 1999)

**9** *La carta final* (David Hugh Jones, 1987)

**10** *El pico de las viudas* (John Irvin, 1994)

**11** *Another Year* (Mike Leigh, 2010)

**12** *Breve encuentro* (David Lean, 1945)

**WESTERNS** PARA AFICIONARTE ALGÉNERO

**1** *El hombre que mató a Liberty Valance / Centauros del desierto* (John Ford, 1962 y 1956) **2** *El tesoro de Sierra Madre* (John Huston, 1948)

**3** *Río Bravo / El dorado* (Howard Hawks, 1959 y 1966) **4** *McCabe & Mrs. Miller* (Robert Altman, 1971) **5** *Meek's Cutoff* (Kelly Reichardt, 2010)

**6** *Solo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1952)

**7** *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954)

**8** *Sin perdón* (Clint Eastwood, 1992)

**9** *El rostro impenetrable* (Marlon Brando, 1961)

**10** *Winchester 73* (Anthony Mann, 1950)

**MIS FUGAS** FAVORITAS

**1** *Traidor en el infierno* (Billy Wilder, 1953)

**2** *La gran evasión* (John Sturges, 1963)

**3** *La evasión* (Jacques Becker, 1960)

**4** *La gran ilusión* (Jean Renoir, 1937)

**5** *El tren del infierno* (Andréi Konchalovski, 1985) **6** *Fuerza bruta* (Jules Dassin, 1947) **7** *La fuga de Alcatraz* (Don Siegel, 1979)

**8** *El expreso de medianoche* (Alan Parker, 1978)

**9** *Un condenado a muerte se ha escapado* (Robert Bresson, 1956) **10** *Bajo el peso de la ley* (Jim Jarmusch, 1986)

MIS PELÍCULAS FAVORITAS SOBRE **LA AMISTAD**

**1** *Juegos prohibidos* (René Clément, 1952)

**2** *La última noche* (Spike Lee, 2002)

**3** *Cuenta conmigo* (Rob Reiner, 1986)

**4** *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001)

**5** *Los Goonies* (Richard Donner, 1985)

**6** *Los amigos de Peter / En lo más crudo del crudo invierno* (Kenneth Branagh, 1992 y 1995) **7** *Magnolias de acero* (Herbert Ross, 1989)

**8** *Reencuentro* (Lawrence Kasdan, 1983)

**9** *Las cosas cambian* (David Mamet, 1988)

**10** *Last Orders* (Fred Schepisi, 2001)

**COMEDIAS** QUE DEFINEN LA ERA REAGAN

**1** *Tootsie* (Sydney Pollack, 1982)

**2** *Armas de mujer* (Mike Nichols, 1988)

**3** *Baby, tú vales mucho* (Chales Shyer, 1987)

**4** *El secreto de mi éxito* (Herbert Ross, 1987)

**5** *Esta casa es una ruina* (Richard Benjamin, 1986)

**6** *Big* (Penny Marshall, 1988)

**7** *Todo en un día* (John Hughes, 1986)

**8** *Entre pillos anda el juego* (John Landis, 1983)

**9** *Tango y Cash* (Andréi Konchalovski, 1989)

**10** *Arthur, el soltero de oro* (Steve Gordon, 1981)

**CLÁSICOS QUE NUNCA HE VISTO** Y NO SÉ SI VERÉ

**1** *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939) **2** *Alguien voló sobre el nido del cuco* (Mike Nichols, 1975) **3** *Sonrisas y lágrimas* (Robert Wise, 1965)

**4** *Daisies* (Věra Chytilová, 1966)

**5** *Iván el Terrible* (Serguéi Eisenstein, 1944)

**6** *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (R.W. Fassbinder, 1972) **7** *El intendente Sansho* (Kenji Mizoguchi, 1954)

**8** *Meshes of the Afternoon* (Maya Deren, 1943)

**9** *Beau travail* (Claire Denis, 1999)

**10** *Bajo el sol de Satán* (Maurice Pialat, 1987)

**Esta es la historia de un niño con sobrepeso y acné que se despertaba de madrugada para ver películas. Esta también es la historia del padre de ese niño, propietario de videoclubs, coleccionista de VHS y el hombre que pensaba que la mejor educación para su hijo era el cine. Esta es la historia de cómo el cine puede cambiar nuestras vidas y hacerlas mejores.**

Jaume Ripoll, fundador de Filmin —una de las plataformas de cine más prestigiosas de los últimos tiempos— nos relata en este libro su historia de amor incondicional con el séptimo arte. De su mano,

volveremos a los videoclubs de barrio en un recorrido nostálgico y fascinante lleno de anécdotas y recomendaciones que nos harán (re)descubrir y recuperar las obras imprescindibles que marcaron varias generaciones.

**«He hecho un viaje de espectador a distribuidor, del placer al trabajo, y ahora escribo este libro con la esperanza de que restaure parte de la ilusión perdida y permita al lector descubrir y recuperar obras que posiblemente han significado tanto en su vida como lo han hecho en la mía. Al fin y al cabo, el cine es una experiencia solitaria que se disfruta en compañía»**

**Jaume Ripoll** (Palma, 1977) es cofundador de Filmin, elegida mejor iniciativa cultural de España en 2021 y 2022, y director del Atlàntida Mallorca Film Fest, el festival híbrido más exitoso de Europa. Colabora como profesor invitado en las universidades ESCAC y UCJC.

[1] O lo que es lo mismo: Antoni Llorens, Andrés Vicente Gómez y Luis del Val. Tres tótems de la distribución cinematográfica española que, pese a sus claroscuros, merecen el respeto, el recuerdo y la admiración de quienes hoy nos dedicamos a este negocio que les dio fortuna y ruina a partes desiguales.

[2] O, lo que es lo mismo: Juan Carlos Tous. Uno de los mayores innovadores de la distribución doméstica en España a quien le debo casi todo lo bueno que me ha pasado profesionalmente.

[3] En 2022 la película no se encuentra disponible en ningún país, pendiente de una remasterización que nunca llega.

[4] Que venía de obtener su mayor éxito como distribuidor en Weekend Video gracias a *El último emperador*: la película fue galardonada con nueve Oscar la vieron tres millones de espectadores en España.

[5] Su lugar también podría haberlo ocupado *El golpe*, el único robo redondo que consiguió el triplete soñado, Mejor Película, Mejor Dirección y Mejor Guion en los Oscar de 1973.

[6] Había militado en el partido durante unos meses en 1939. A Dassin no lo traicionó Kazan sino otro ilustre director de cine negro, Edward Dmytryk.

[7] En un foro de Usenet en Estados Unidos a raíz de la secuela de *Star*

*Trek, la ira de Kahn*.

[8] En *Corazón blanco, cazador negro* Clint Eastwood recreó el rodaje de *La reina de África*, reservándose el papel principal, el del director John Wilson, inspirado en Huston en todo menos en el peso y la altura.

[9] De aquella época recuerdo con cariño *Shenmue*, *Ico, Half Life 2, Deux Ex, Metal Gear Solid 2* y *Fahrenheit*, así como los brillantes textos de Steven Poole.

[10] «À une passante» (Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*).

[11] Título del primer episodio de la segunda temporada de la versión británica de *Queer as Folk*.

[12] Alta Films, Golem, Wanda Visión, Tornasol, Continental y El Deseo. Posteriormente se les unirían Avalon y Versus Entertainment.

[13] Anne Carson, *The Glove of time by Edward Hopper*.

[14] Paquete Digital para Cine, por sus siglas en inglés, es un sistema que permite proyectar las películas en formato digital.

[15] Resultados de la encuesta del Observatorio de la Cultura 2022.